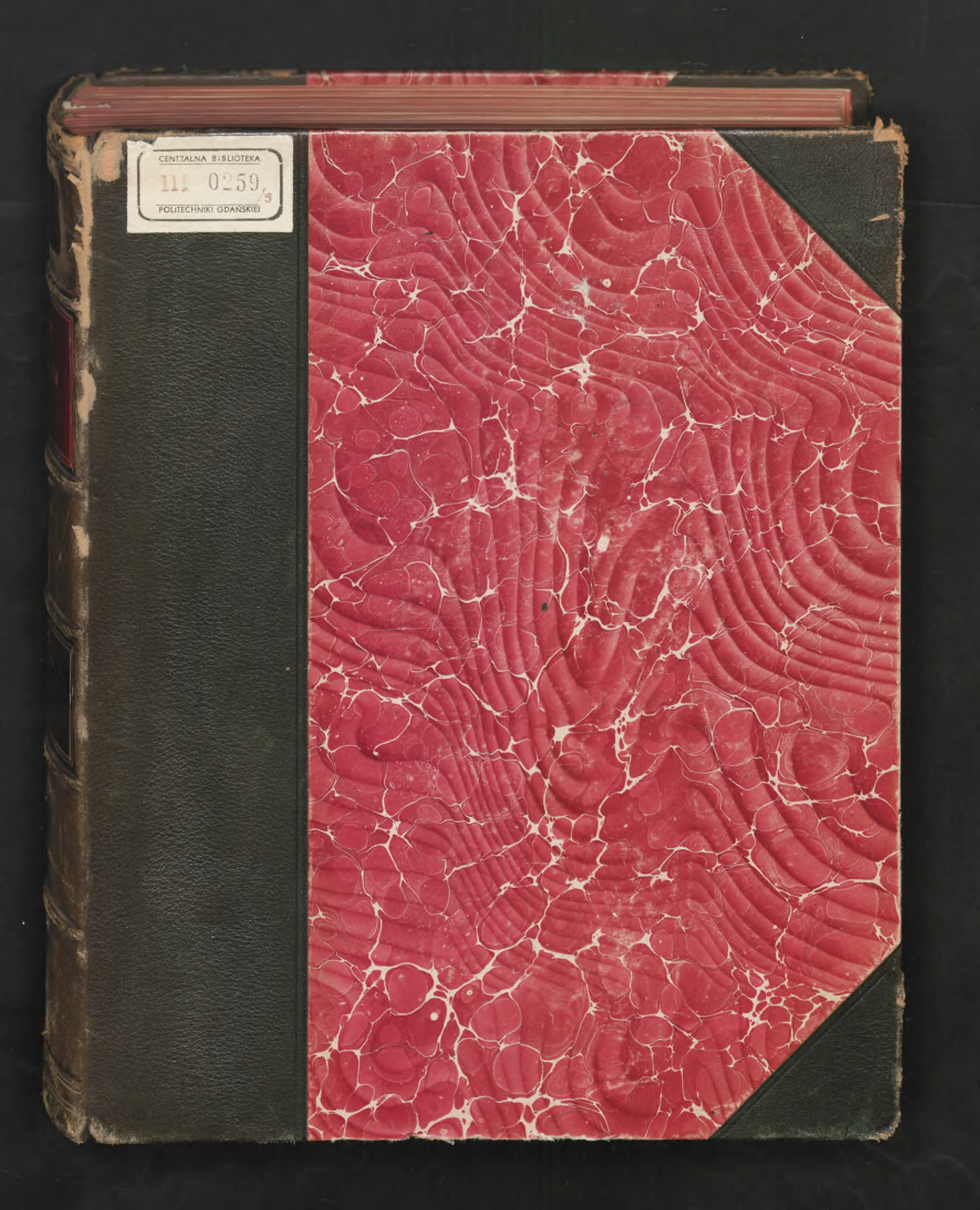
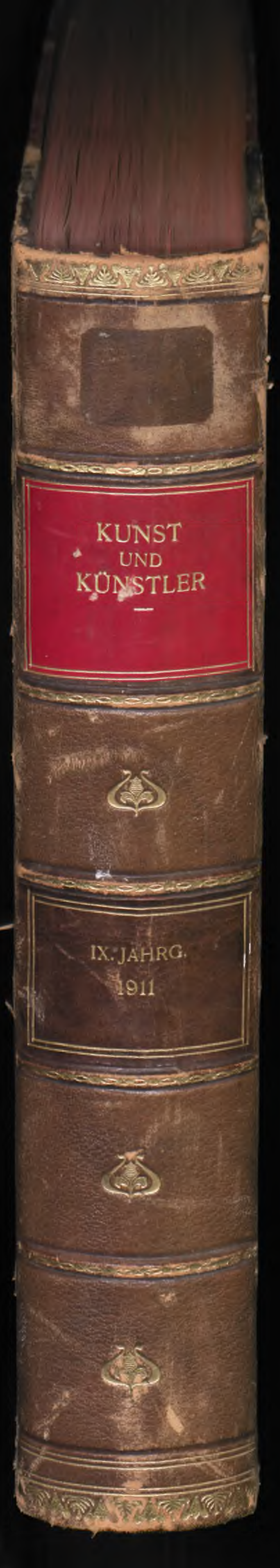
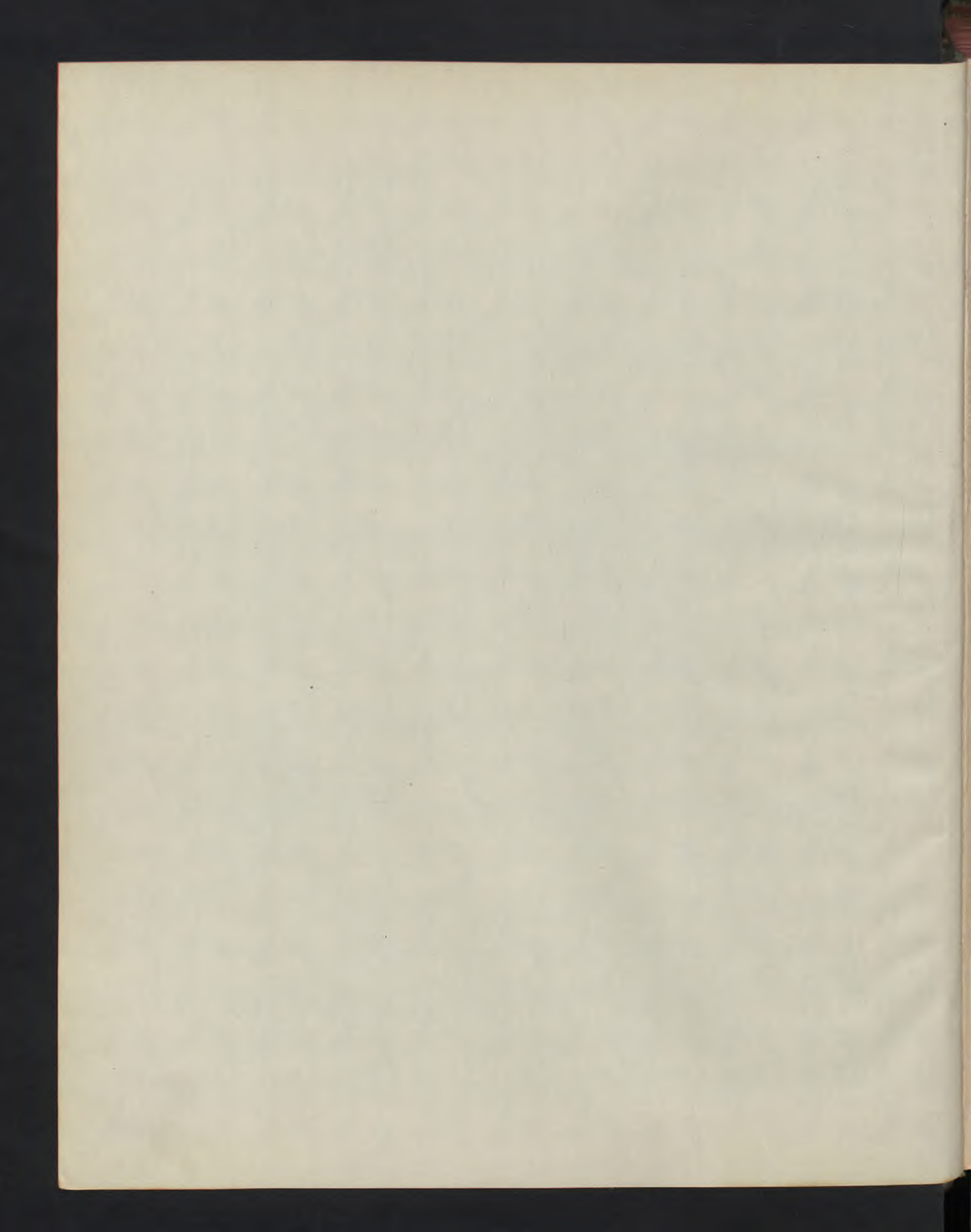

CENTRALNA BIBLIOTEKA
III 0259/5
POLITECHNIKI GDAŃSKIEJ


KUNST
UND
KÜNSTLER
IX. JAHRG.
1911

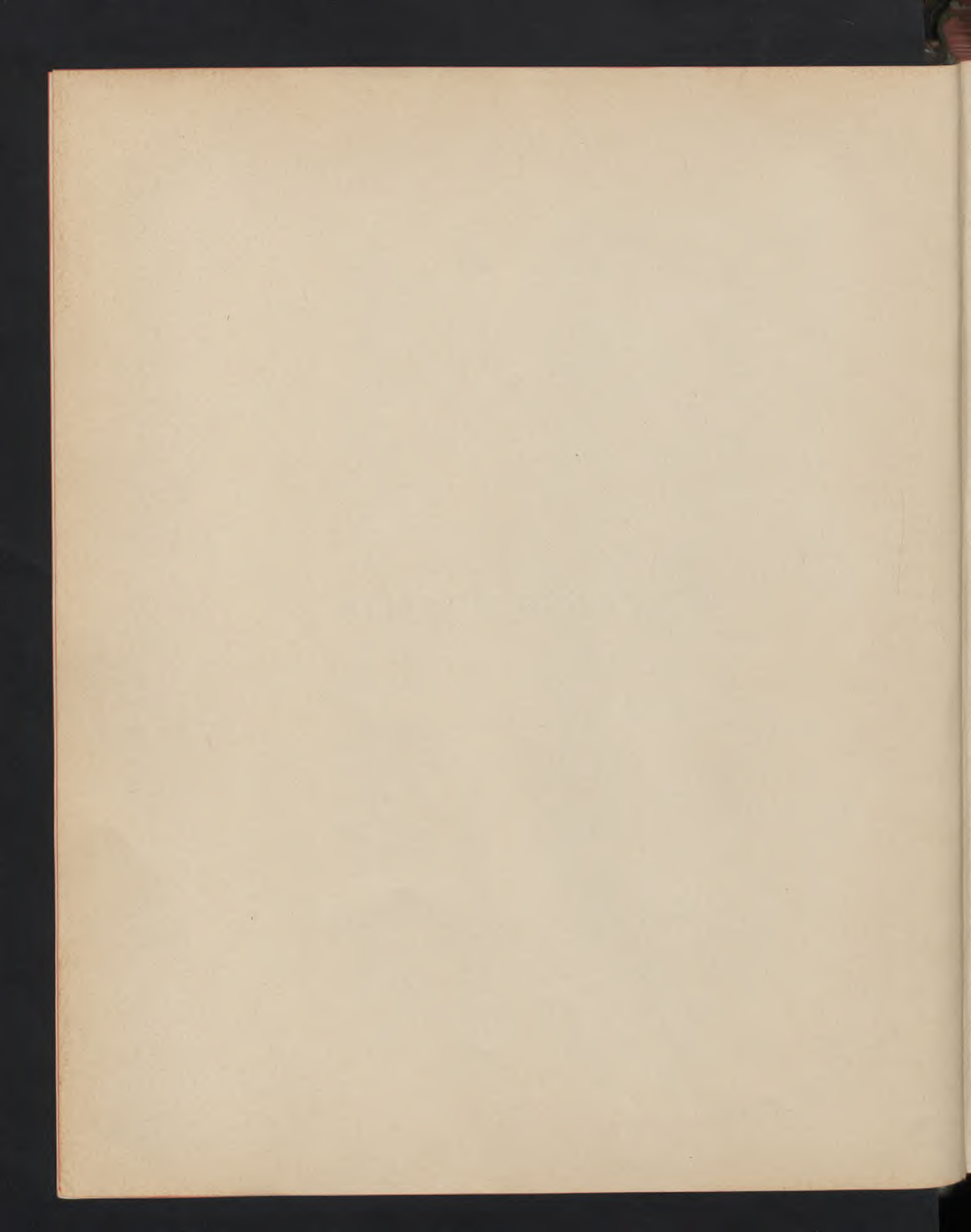








KUNST UND KÜNSTLER



KUNST UND KÜNSTLER

ILLUSTRIERTE MONATSSCHRIFT

FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

REDAKTION:

KARL SCHEFFLER

JAHRGANG IX



VERLAG VON BRUNO CASSIRER

BERLIN

1911



INHALTSVERZEICHNIS

DES NEUNTEN JAHRGANGES

KUNST UND KÜNSTLER

1910—1911

Seite

AUFSÄTZE

KUNSTAUSSTELLUNGSBERICHTE.*

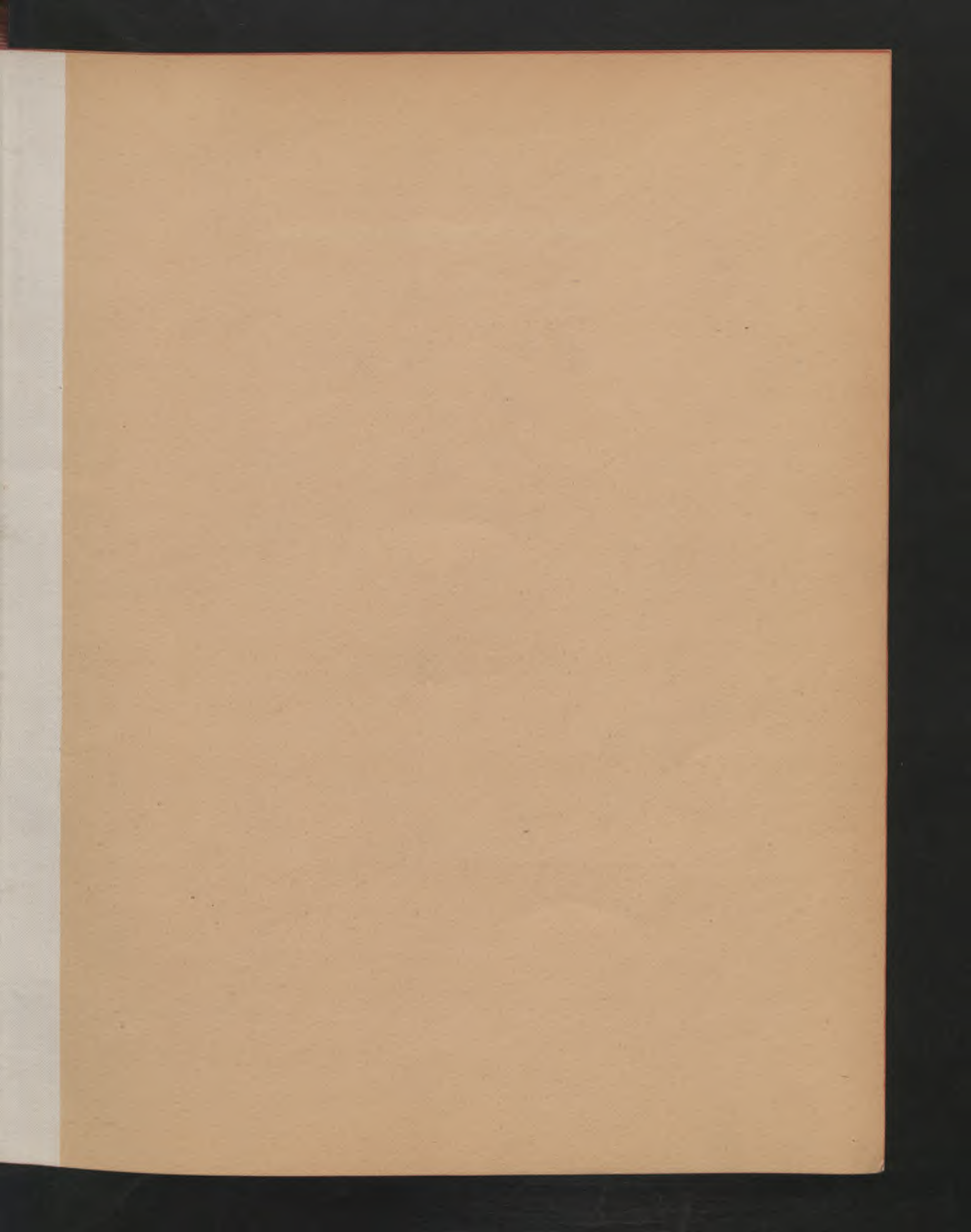
* Berichte, die hier vermisst werden, sind in der Abteilung „Aufsätze" zu suchen.

BÜCHERBESPRECHUNGEN.

KUNSTDRUCKBEILAGEN.

ABBILDUNGEN.

SACH- UND NAMENREGISTER.





RIZA ABBASI, LIEBESPAAR. MINIATURMALEREI
DATIERT: 21. MAI 1630.



KARL BLECHENS ENDE
UND BETTINA VON ARNIM

VON

G. J. KERN



Aus dem Jahre 1835 stammt ein kleines Gemälde Blechens, das sich als Leihgabe der National-Galerie im Kaiser Friedrich-Museum zu Posen befindet. Die Kenntnis des Ortes und des Datums seiner Entstehung danken wir Mitteilungen des Hoftheatermalers D. Clement aus Ludwigslust an Bankier H. F. W. Brose in Berlin. Am 5. Juni 1854 schreibt Clement an Brose, dem er das Werk zum Kauf anbietet: „der Gegenstand des Bildes ist das Irrenhaus von Tivoli. Das Bild wurde 1835 für mich gemalt und zahlte ich ihm (Blechen) 6 L'dor dafür. Zwei Briefe von ihm, die über den Preis des Bildes sprechen, besitze ich noch". In einem zweiten Briefe Clements an Brose vom 2. August heisst es: „Auf der Rückseite des Blindrahmens werden sie eine Aufschrift von Blechens Hand finden, was in einiger Beziehung mit dem traurigen Ende dieses grossen Malers wie eine Prophezeiung anzusehen ist." Die Aufschrift lautet „San Cosimato bey Tivoli".

Das Schicksal, das über Blechen hereinbrechen sollte, warf seine Schatten voraus. Die Entbehrungen, mit denen er seit frühester Jugend hatte kämpfen müssen, das viele Arbeiten bei Nacht und der ständige Kampf um Anerkennung hatten in ihn den Keim zu einem unheilvollen Übel gelegt. Schwermut senkte sich auf Blechens Seele. Mit Sorge nahmen die Frau und die Bekannten des Künstlers die Störung in seinem Gemüte wahr. Den Kunsthändler Sachse, einen Freund Blechens, riefen Verpflichtungen gerade nach Paris. Da er sich von einem Wechsel der Umgebung für den Kranken Besserung versprach, überredete er Blechen, ihn zu begleiten. Der Plan wurde ausgeführt; am 10. Juni 1835 verliessen die Beiden Berlin.

Die Nachrichten über ihre Erlebnisse in Frankreich fliessen spärlich. Ein Berliner „Kunstbrief" im Kunstblatt von Schorn, datiert vom 22. August 1835, besagt, dass Sachse „auf seiner letzten Reise nach Paris" dem Maler Vernet ein Aquarell Blechens vorlegte und dass die Arbeit die höchste Bewunderung Vernets fand; man habe es, fügt der Bericht-

erstatter hinzu, dem Werke wohl prophezeien können. Wie Theodor Fontane annimmt, der eine flüchtige Skizze zu einer Biographie Blechens entworfen hat, war das Bild mit anderen Werken deutscher Künstler zur Ausstellung nach Paris gesandt worden; der Brief im Kunstblatt spricht nur von einer Sendung nach Paris, für die der Künstler das Bild bestimmt habe. Nach der Beschreibung stellte das Aquarell einen Mönch dar, der von einer Terrasse, an einer steinernen Brüstung stehend, in eine Morgenlandschaft hinaussah. Die Arbeit ist leider verloren gegangen. Ein ähnliches Motiv behandelt, jedoch offenbar mit geringerem Glück, ein Ölgemälde im Museum zu Hildesheim.

Blechen dürfte bei seinem Aufenthalt in Paris mehrere französische Künstler persönlich kennen gelernt haben, denn sein Freund und Gönner Sachse stand ausser mit Vernet, mit Watelet, Lepoittevin, Biard, Coignet, Roqueplan, und Gudin in geschäftlichem Verkehr. Vielleicht auch mit Delaroche und Delacroix. Die jungen Landschafter wie Rousseau, Corot, Dupré, Diaz, Troyon, mögen damals zuerst in seinen Gesichtskreis getreten sein. Spuren in Blechens Kunst hat keiner dieser Maler hinterlassen.

Stift und Pinsel liess Blechen auch auf der Reise nicht ruhen; eine Zeichnung nach Demoiselle Thierry, Tochter seines Hotelwirts, bewahrt die National-Galerie.

Am 9. Juli dieses Jahres kehrten die Freunde nach Berlin zurück. Die Reise hatte nicht den gewünschten Erfolg, Blechens Befinden verschlimmerte sich. Schon am 8. Juni 1836 erging die Verfügung, dass der Maler Karl Krüger Blechen im Unterrichte an der Akademie zu vertreten habe. Ein Jahr darauf, um den 10. Juli 1837 wurde der Künstler in die Hornsche Heilanstalt überführt. Der Zustand Blechens war starken Schwankungen unterworfen. Meist war er zu jeder Thätigkeit unfähig, zuweilen fühlte er sich fast ohne Beschwerde. In lichten Stunden ging er sogar seiner Kunst nach. Es sind, wie aus einem Briefe Sachses an Bankier Brose hervorgeht, in der Anstalt mehrere Arbeiten Blechens entstanden.

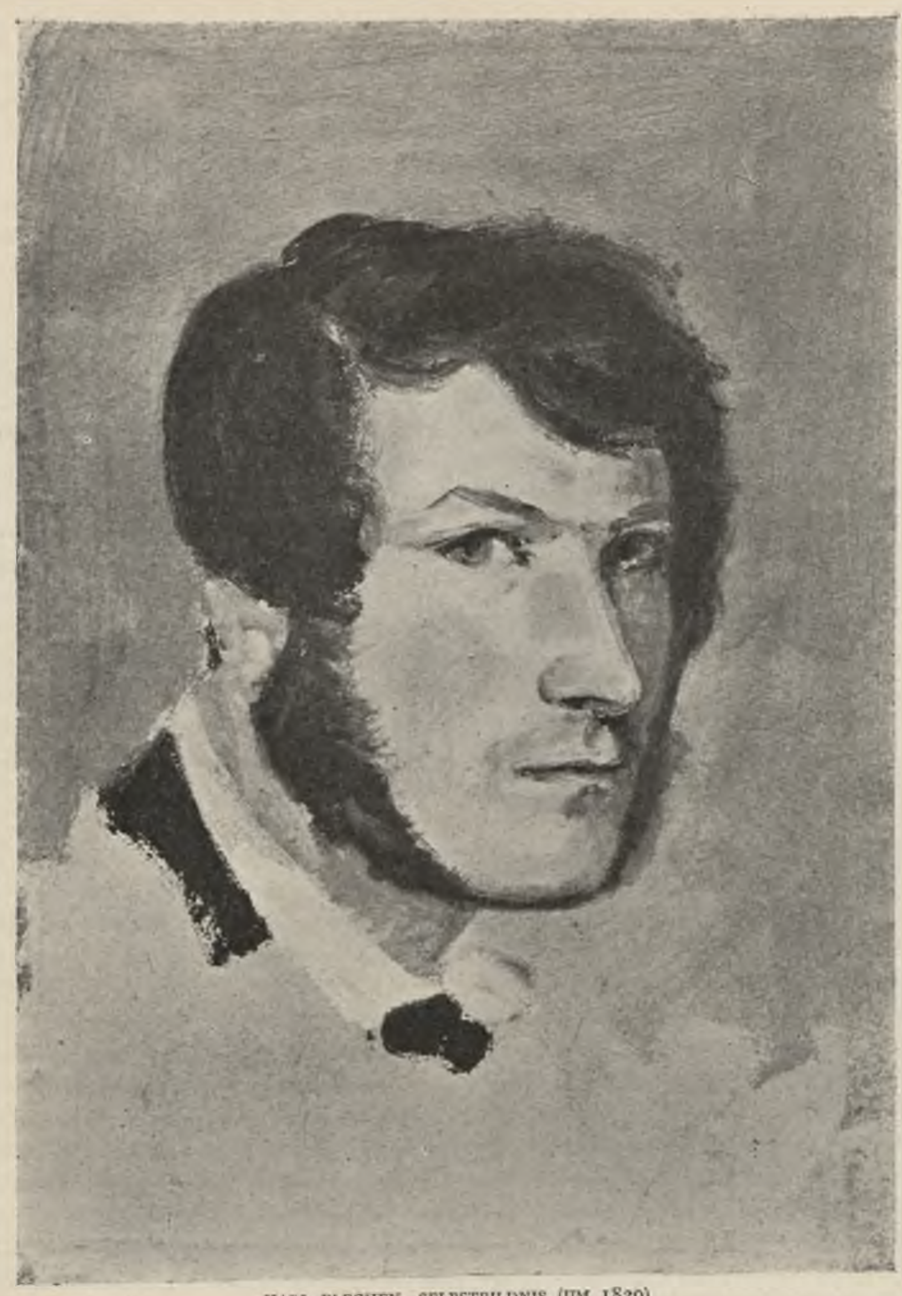


KARL BLECHEN, BERLINER HÄUSER UND GÄRTEN

Im Herbst 1837 lebt Blechen wieder bei seiner Frau, sein Zustand war aber trauriger denn je. Am 4. November schreibt Frau Blechen an Sachse: „Mein Mann quält mich schrecklich", am 7. Dezember berichtet sie: „Meinem Mann geht es leider nicht gut. Die langen Abende sind schrecklich. Der liebe Gott schenke mir nur Kraft, dass ich nicht krank werde". Nach Mitteilungen der Bettina v. Arnim war der Künstler von Dr. Horn als „unheilbar" entlassen worden.

Bevor wir näher auf die Angabe eingehen, geben wir Bettina das Wort. Sie hatte von dem leidenden Zustande des Künstlers Kenntnis erhalten, ihn aufgesucht, beobachtet und, erschüttert von dem Anblick des Elendes, der sich ihr bot, den hochherzigen Entschluss gefasst, eine Rettung Blechens zu versuchen. In der Angelegenheit schrieb* sie am 11. Juli 1838 nach Bonn an den ihr befreundeten Rechtsgelehrten, nachmaligen Minister Professor Moritz August von Bethmann-Hollweg:

* Der Brief, der hiermit zur Veröffentlichung gelangt, befindet sich auf der Veste Koburg. Die Kenntnis der Quelle danke ich einer freundlichen Mitteilung des Herrn cand. phil. Max Lomnitzer, die Erlaubnis zur Publikation erteilten in entgegenkommendster Weise die Familie von Arnim und die Verwaltung der herzoglichen Sammlungen auf Veste Koburg.



KARL BLECHEN, SELBSTBILDNIS (UM 1829)

Lieber guter Holweg! Hätte ich doch bei Ihrem Aufenthalt hier schon so tief das Geschick des armen Malers eingesehen, für den ich in diesem Brief auch Ihre Milde ansprechen will, allein damals war er hier im Hornischen Irrenhaus, wohin er auf Veranlassung der Frau, zwar mit ganz gebrochenen Kräften, aber doch noch mit Besinnung gekommen war; seine gänzlich niedergeschlagene geistige Fähigkeit in der Kunst, Muthlosigkeit, ja Unvermögen, das geringste zu thun sollte durch strenge Behandlung gehoben werden Zwangsjacken, Spanische Fliegen, Hohe Touschen auf die Wunden, Hunger, harte Arbeiten unter züchtigender Aufsicht, häufige Brechmittel, dies alles ist während 4 Monaten mit Vernachlässigung aller reinlichen Pflege an diesem sanften weichherzigen Kranken täglich verübt worden; die Folge war, dass er nach dieser Zeit*

* Dass der Name unrichtig geschrieben, darf nicht befremden. Bettina stand mit der Orthographie wie mit der Interpunktion stets auf Kriegsfuss. Die Interpunktion in nachfolgendem Schreiben wurde dem heutigen Gebrauche entsprechend ergänzt.

als ganz unheilbar blödsinnig von dem Arzt Horn entlassen, zur Frau zurückkehrte, die ihn nun schon wieder seit 6 Monaten aus Unverstand und Ungeduld, aus heftigem Temperament, auf die unverständigste Weise behandelt. Ein guter Schutzengel hat mich zu diesem armen Schutzverlassenen geführt, ich habe gleich seine Lage durchschaut, ich habe Aerzte zu ihm geführt und von diesen erfahren, es sei noch ein Strahl von Hoffnung, allein es müsse schnelle Hülfe sein und er dürfe durchaus nicht mehr in der Lage bleiben, in welcher sein Geist so gedrückt sei, dass er sich schämen würde, sich aus seinem Wahnsinn loszuwickeln; damit er nur nicht bekennen dürfe, dass er sich der Schmach bewusst sei, die er im Irrenhause ertragen und die er noch täglich von der Frau ertragen muss. Wenn ich Ihnen den Namen Blechen nenne, so werden Sie sein Verdienst zu schätzen wissen und auch einen Theil seines Verhältnisses errathen, das ihn in diesen jammervollen Zustand brachte. Die Bilder, die er in seiner letzten Zeit gemalt und worauf eine grosse Abspannung folgte, waren mit so gewaltiger Phantasie, die, im Zügel gehalten und der Natur treu sich anschmiegend, das Unmögliche auf die Leinwand zauberte. In jedem kleinen Gegenstand spiegelt sich die Aufregung des Gemüths, in dem die Natur wühlt, um ihm begreiflich zu werden; dabei ist alles aufs Innigste mit Fleiss und Demuth vollendet und in der Harmonie wie in einem Netz gefangen; unmöglich ist es, höheres Genie in irgend einem Kunstwerk jetzt lebender Künstler zu entdecken. Allein, wie dem Fruchtbaum, je edler er ist, auch das Klima um so günstiger sein muss, um ihn vor Verderben zu schützen, so scheint es auch bei dem Menschen der Fall zu sein, dessen Intellektion so vom Genius aufgereizt ist, dass er mehr schafft, als er selber begreift. Ich irre nicht, wenn ich Blechens gestörte Organisation dem Mangel an Theilnahme und Begriff seiner Mitwelt zuschreibe. Noch erhitzt von den Steigerungen seines Innern bei so kühnen Visionen prallte er von allen Seiten an das mauerfeste Gefängnis der Philisterwelt, die ihn umgab; kaltes Missverstehen, blödsinniges Urtheil, neidisches Verzerren seiner gigantischen Versuche machten ihn rasend, und kein Tröpfchen Thau des Einverständnisses sollte ihn erquicken, — Entzweiung mit sich selber, Verwirrung seines Instinktes war die Folge! — War es optischer Betrug, dass er die Welt so schaute, war er's allein, dem die kühnen Massen, die er auf die Berge und Felsen pflanzte, so edel und gross erschienen? — Und das Licht, das aus seinem Pinsel strömte, sollte das blos Fiction sein und keine Wahrheit? — Diese Streitfragen haben ihn gewaltiger angegriffen wie wohl keinen anderen, denn sein alles stand auf dem Spiel, denn er war ganz durchdrungen vom Geist seiner Kunst, es hatte kein anderer Nebenzweck Platz in seiner Seele. Kein Willkomm in der Aussenwelt, keine Ruhe im Häuslichen, das schwer auf ihm lastete, und das ganze Leben durch die Eifersucht, Geldgier, Zorn pp. der viel älteren Frau zum Marterpflock gemacht und durch sie von jeder Annäherung, die ihm Trost und Stütze werden konnte, gehindert: dies ist eine flüchtige Scitze von dem, was diesem Unglücksmenschen den Untergang bereitete. Jetzt ist er in aller Abgeschlossenheit mit dieser Frau, die ihm gespenstisch früher jede Hoffnung verleidete und jetzt ihn wie ein Kind züchtigt, wenn er nicht folgen will, ihm jeden Genuss raubend, denn sie reisst ihm den Apfel aus der Hand. — Muss es da nicht seiner wahnsinnigen Verzweiflung vormalen, es sei nichts mit ihm, das ganze Leben sei nur diese Frau, die ihn an der Kette führt? — Wo soll er Hoffnung schöpfen, wenn auf einen Augenblick Licht in seine Seele fällt und er sieht nichts wie die starre Wirklichkeit, die Frau, die ihn, jede innere und äussere Bewegung missverstehend, durchs Leben schleppt! — Ich habe ihn mehrere Tage beobachtet, habe Aerzte zu ihm geführt, die zwar einen Strahl von Hoffnung geben, wenn er, aus seiner Lage herausgerissen, mit Freundeshand gelenkt, in fremde Gegenden Reisen machte, wo er früher die Scitzen zu Bildern gemacht hat, die leider jetzt schon alle verkauft sind. Der Werth seiner Bilder ist zwar aufs höchste gestiegen, allein die Kunsthändler, die sie in Händen haben, sind zu sehr durch den Handel abgehärtet, um zu begreifen, dass wenn ein Bild, was sie mit 20 Louisd'or kauften, ihnen jetzt mit 80 und 100 bezahlt wird, sie doch wenigstens etwas dem armen Geisteszerrütteten könnten davon zukommen lassen. — Als ich bei ihm gewesen war und mit den Aerzten gesprochen hatte, habe ich auf blossen inneren Antrieb, ohne zu wissen, wie mirs möglich sein werde, das ganze Geschick des Malers auf mich genommen, obschon ich kein Geld habe, über das, ich frei disponieren könnte; so versprach ich Hülfe zu schaffen und habe seitdem einen glücklichen Anfang gemacht. Ich kaufte eine Landschaft von ihm an mich, die zwar klein, aber von der schönsten Farbenvollendung ist, eine Ansicht aus dem Park in Terni (Abb. S. 11). Ein kleiner See, umgeben von hohem Laubholz, hinter welchem sich eine felsige Gebirgskette hinzieht, die den kristallblauen Reflex des Himmels in ihre Spiegelglatten dunkelen Basaltflächen aufnimmt, die Kühle entströmt dem Waldgrund und steigt aus dem blauen See, in dem sich zwei Mädchen baden, während im Vorder-



KARL BLECHEN, BLICK DURCH DEN WALD BEI SPANDAU



KARL BLECHEN, LANDSCHAFT VON CAPRI

grund die heisse Atmosphäre die Harzschwitzenden Bäume umdämpft. Von dieser kleinen aber Bewunderungswürdigen Landschaft habe ich eine Lotterie gemacht, das Loos zu einem Louisd'or, unter der Protection der Frau Kronprinzessin, deren Mildthätigkeit zu gross ist, als dass sie über irgend etwas verfügen könnte; sie hat mir aber durch ihre thätige Theilnahme 30 Louisd'or erworben; ich selbst habe 36 Loose bis jetzt abgesetzt, mehrere sind noch im Cours und werden von Theilnehmenden unterzubringen gesucht. Nun frage ich Sie, lieber Holweg, ob Sie mich auch in dem schwierigen Unternehmen unterstützen wollen, für diesen verdienstvollen Geisteskranken eine Summe zu sammeln, für welche er eine Kur gebrauchen könnte, welche die Aerzte als den einzigen möglichen Rettungsversuch vorschlagen, nämlich, unter Aufsicht eines verständigen Freundes ihn eine Reise machen zu lassen, zuerst in ein Bad, wahrscheinlich Gastein, und dann weiter nach Italien? Der wohlbekannte Maler Xeller, der ein Menschenfreundliches Herz hat und mit dem Kranken befreundet ist, hat auf sein Erbieten, ihn zu begleiten, von dem accademischen Senat Urlaub hierzu erhalten; es fehlt also nur an der Geldsumme, um die Reise in Gottes Namen anzutreten, deren Beeilung das Wesentlichste ist, da jeder Moment Verzug in der Lage, in der er sich leider hier befindet, sowohl moralisch wie auch physisch das traurigste Resultat giebt, welches zu verhindern jedes Menschlichfühlenden Pflicht ist. Ich kann Ihnen das Grausame, ja das Schauderhafte des ganzen Wie und Warum, die missbrauchten Geisteskräfte, gesunken und jeden Tag kläglicher, hier nicht mittheilen, aber gewiss ist, dass manche moralische Situationen wie vom Teufel vorbereitet sind, um das Wohl des Menschen physisch wie geistig zu vernichten, dass diesen am schwersten beizukommen ist, weil der Muth fehlt, sich in etwas einzulassen, was Unbequemlichkeiten oder Verantwortlichkeit nach sich zieht. Ich habe dies nicht gescheut und endlich es soweit gebracht, dass die lauen Menschen, deren Pflicht es wäre, sich dieser schwierigen Angelegenheit gänzlich zu unterziehen, zum wenigsten dafür stimmen, dass der Kranke unter jeder Bedingung aus der Lage gebracht werde, in der seine Geisteskräfte scheinbar ganz vernichtet worden sind. Man sagt mir, ich solle Geld schaffen, dann wolle man gern beistehen, um alles Schwürige zu überwinden. Ich selbst habe nickts, was mein Eigen wäre, das schmale Erbe meiner Kinder darf durch meine Grossmuth nichts an seiner Breite verlieren. Sie, lieber Holweg, haben von Jugend auf den frischen Blick für die Kunst gehabt, mancher Genuss ist Ihnen geworden, wo andre stumm und unwissend nichts zu fühlen vermochten, und, obschon sie den Kunstweg nicht selbst verfolgten, so haben Sie doch in Ihrem Geist manche höhere Wahrheit bewährt gefunden, und in jeder Erscheinung ist der Geist der Wahrheit auch der Geist Gottes, der ewig ist, und seinen Einfluss auch in einem künftigen Leben auch an uns bewähren wird. Denn der Geist ist alles, denn der allein kann hinüber in den Himmel; darum ist ein Mensch, der seiner Geisteskräfte beraubt ist, so unglücklich, weil ihm das Vermögen genommen ist, sich für ein künftiges Leben vorzubereiten, und es ist ein tief eingeprägter Instinkt, der uns treibt, alle Mittel anzuwenden, um einen, der Geisteskrank geworden, noch zu retten. Wie ist es möglich, dass der Geist, der diesen grossen Maler einst beseelte, ganz verschwunden sey? — Sollte nicht ein Wurzelkeim noch in der kranken Seele verborgen liegen, aus welcher er bei Freundespflege wieder aufzublühen vermöchte? — So frage ich mich oft, wenn ich vor seinen Bildern in Betrachtung versinke. Wie edel sind seine gewählten Gegenstände, so würden die Griechen gemalt haben; so rein von allem, was die Imagination nicht aus der Natur zu schöpfen vermag. Wenn man diese Bilder anschaut, so fühlt man, warum die Natur schön ist. Die Grotte am Meer von Neapel (Abb. S. 13), *durch welche man das Schloss der Johanna von Arragonien sieht, umspühlt von steigenden Wellen, die am Gemäuer brechend sich wieder herabstürzen, eine Ecke, in die der Sturm sich verbirgt, um im Verborgenen auszutoben, die Ferne durch undurchdringlichen Nebel gesperrt, der aber so duftig ist, dass der unendliche Ocean durchgeahnt wird, und am Strand, vor einsamer Tür der Zelle, die in Felswände eingeklemmt ist, der Mönch, der mit abgewandtem Antlitz dem Toben dieser ungeheuren Einsamkeit zusieht. — Wie wehmütig, wie schauerlich, wenn man dies Bild anschaut mit dem Gefühl, dass es ebenso düster, verlassen, hülflos im Innersten des armen Malers aussieht! Ja so sieht es wirklich in ihm aus, und ich kann mich des Jammers nicht entschlagen, dass an diesem jetzt in Stumpfsinn versunkenen höheren Geist jeder gleichgültig oder doch mit blossem Bedauern, ohne Hülfeversuch, vorübergehen sollte. — Die Insel Kapri, das blaue Meer wie einen Diamant umfassend, im glühenden Mittagslicht, wo die Sträucher und einzelnen Bäume, die dem versandeten Strand entwachsen, kurze blaue Schatten werfen und das verbrannte Gras und Geniste; die kreidigen Mauern der Fischer-Hütten längs dem Ufer, über das herüber das blaue Meer seinen feuchten Athem haucht und in dem gelben Fels, der es mit mächtiger Anmuth umbuchtet, seinen kühlen Farben spiegelt!*



KARL BLECHEN, ITALIENISCHE PARKLANDSCHAFT

Wie schön ist dieses Bild! Sie waren ja dort, sie werden sich der Linien noch erinnern, die sich am Horizont über dem Meer wegschwingen, von den Felswänden, auf denen die Burg des Tiberius liegt, die die ersten Sonnenstrahlen auffängt am Morgen und sie bis zum Untergang einsaugt; wie da alles in der heissen Stille unbeweglich ruht; nur der Fischerknabe liegt auf dem glühenden Stein, auf der Zitter klimpernd, und das Mädchen giebt träumend ein halb Gehör. Alles ist Widerhall in der Natur, denn die Empfindungen, die sie aufruft in dem Beschauenden, sind das Gepräg ihres Geistes in seine Seele, die, von ihrer Schönheit erfüllt, einen Klang giebt, aus dem Wir die Stimme Gottes vernehmen. Der Maler, der damals dies Kapri mit seinen Sinnen auffasste und später auf der Leinwand diesen Eindruck aussprach, giebt Zeugnis von der Stimme, die an sein Herz sprach. Wie könnten uns sonst Kunstwerke rühren mehr als die Natur, wenn selbst in unvollkommenen Versuchen, als bloss, weil wir erschüttert sind, dass die Gewalt des Geistes, der alles geschaffen hat, hier in der Phantasie des Malers als in einem Spiegel sich abbildet! Dieser Widerklang des Göttlichen aus der Seele eines Menschen rührt uns, und darum lieben wir die Kunst und in der Kunst nur dies, und alles andre ist Einbildung. — Der arme Maler! Der Spiegel seiner Seele, der so hell auffasste, ist ganz dunkel geworden. So mancher andre, der nie durch diesen heiligen Vorzug, das Schöne in der Natur zu spiegeln, ausgezeichnet war, masst sich das Recht an, solche Kunsterscheinungen zu verstehen; so Mancher, der nicht vermag, den Widerhall des Göttlichen weiterzutragen, ist auch ohne diese Fähigkeit ein Kluger unter den Menschen, aber dieser Arme, der seinen Geist nur dieser Auffassung hingab und zu keiner gemeinen Sorge sich herabliess und nichts bestellt hat im Leben als nur dieses Trinken der Natur und Wiederaushauchen, — der ist, nachdem ihm dieses heilige Geschenk untergegangen, nun auch erloschen. Ja gewiss, wenn den Sinnen einmal der Weg gebahnt ist, sich zu vergeistigen und die Flügel werden gelähmt, dann ist der Sturz in den Abgrund gewiss. Wer aber nicht im Flug ist, der sieht zu, unbewegt über diese Vernichtung. Mich aber hat dies Schicksal gefesselt zu fortwährender Theilnahme. Wer Vater und Mutter hat, auf dessen Geschick ist ein Auge der Sorge gerichtet bis zum Ende. Der aber, dem Vater und Mutter gestorben sind, der erregt ein vorübergehendes Mitleid bei diesem und jenem, und sollte eine Theilnehmende Thätigkeit in Anspruch genommen sein, dann fühlt der Fremde gleich die Beschwerde; er weist das Opfer ab gegen die Möglichkeit des Gelingens und reisst sich los von dem Hülflosen, weil es umsonst sein könnte; oder auch, weil der Unglückliche selbst schuld ist an seinem Elend. Für Was hat doch Gott es in der sinnlichen Welt so eingerichtet, dass der Mensch Vater und Mutter seines Geschlechtes sei, als bloss, dass der Instinkt geistiger Weise in uns eingepflanzt werde zu nähren, zu pflegen Alles, was der Hülfe bedarf! Und was ist das höchste Ziel aller menschlichen Strebungen, als bloss sich zur Hilfsquelle zu steigern alles geistigen Strebens! Darum ist das Mitleid mehr als eine physische Mahnung, das in unserer Organisation liegt, denn es ist ein wesentliches Element unserer geistigen Existenz. Ist es nicht wie der Trieb



KARL BLECHEN, IM PARK VON TERNI

der Mutter, ihr Kind mit der eigenen Milch zu nähren? — In jedem Opfer liegt ein Keim der Früchte trägt, und was wir auch beginnen, wenn es im Sinn ist, den die Natur in unser Herz gepflanzt, so können wir nur dadurch geistig gewinnen. So sind wir Menschen aber nicht, wir haben noch zu viel vom selbstsüchtigen Tier oder vom Gefühllosen Stein. Dies ist die Aufgabe des Lebens und das Rätsel seiner Versuchungen, dass wir geistig so mildtätig seien als die Natur sinnlich ist. Die da allem Mutter und Vater ist.

Ich sage dies, weil ich fühle, dass Gott geistig von uns fordert, was er physisch in uns gelegt hat. Der Anspruch an uns, Vater zu sein und Mutter, ergiebt sich jeden Augenblick im Leben.

Ich schreibe dies, wie ich vor einer Versammlung sprechen würde, um ihre Theilnahme zu erwecken, nicht vor Ihnen, der selbst der Spur nachgeht, um den zu finden, der seiner Hilfe bedarf; ich will Sie hiermit auffordern, auch Andre zu bewegen, wenn auch nur ein Geringes beizutragen. Das Schicksal des armen Malers muss zum wenigsten auf 3 Jahre gesichert sein, sonst können wir nichts hoffen. Ich kann in jedem Augenblick verhindert sein, sein Schicksal zu erleichtern, daher thue ich gleich, was in meinen Kräften steht. Denn weil ich nicht weiss, ob ich morgen noch kann, — die Loose für die Lotterie sind auf 300 festgestellt. Was bis zum Herbst nicht abgesetzt ist, wird ausgemerzt und die Lotterie gezogen; könnten wir doch alle absetzen! Es wird das Geld bei einem Banquier niedergelegt, der es für den Kranken und seinen Begleiter einzutheilen hat. Ich schicke Ihnen keine Loose, Sie werden mir wohl selbst schreiben, was ich Ihnen schicken soll, und ob Sie glauben, dass in Ihrer Gegend Menschen sind, denen man eines anbieten könnte.

Lieber Holweg! Verzeihen Sie mir diesen langen Brief, ich wollte damit nur Andern eindringlich machen (nicht Ihnen), dass Sie geben möchten. Grüssen Sie Ihre liebe Frau, wenn sie sich gern meiner erinnert. Ich wünsche Euch allen Seegen in Euren Kindern.

Bettina Arnim.“



KARL BLECHEN, GARTENALLEE MIT HAUS

s kostet Überwindung, an Briefe Bettinas mit dem Masstab der nüchternen historischen Kritik heranzutreten, eine sachliche Analyse raubt ihnen einen guten Teil ihres künstlerischen Reizes. Allein, ästhetischen Bedenken zum Trotz, müssen wir, um der Ehre der Frau Blechen willen, das Schreiben prüfen und mit erhaltenen Briefen der Frau Blechen und Sachses vergleichen. Aus der Gegenüberstellung ergibt sich für die Frau des Künstlers eine von Bettinas Schilderung abweichende Charakteristik. Was Frau Blechen im Hinblick auf ihren Mann that und unterliess, geschah aus Sorge um ihn, mochte sie auch nicht immer zu seinem wahren Nutzen handeln. Die Lauterkeit ihrer Gesinnung geht allein aus einem Briefe an Sachse vom 27. November 1838 hervor. Es spricht aus jedem Wort eine um das Wohl und

Wehe ihres Mannes besorgte Gattin. Beim Studium des ihm vorliegenden Materials kam bereits Fontane zu dem Schluss, dass Frau Blechen „eine sehr gute, .. sehr verständige" Frau gewesen sei, „ganz schlicht, ganz einfach, ganz ohne höhere Bildung, aber vom allergesundesten Menschenverstand, und nicht bloss von richtigem, sondern auch von feinem Gefühl". Wir stimmen Fontane im wesentlichen bei.

Wie kam Bettina zu ihren Beschuldigungen?

Sie hatte sich des Kranken unter den schwierigsten Umständen angenommen, sie wollte nun allein über seine Behandlung verfügen. Bei dem Versuch, ihr Vorhaben durchzusetzen, stiess sie auf den Widerspruch der Frau Blechen und es stand für sie fest: die Frau, die von ihrem kranken Manne die Möglichkeit einer Rettung fernhalten wollte, hatte ihn selbst in den bejammernswerten Zustand gebracht.



KARL BLECHEN, RUINEN DES PALASTES DER KÖNIGIN JOHANNA VON ARAGONIEN

Die Angaben über das Verhalten der Kunsthändler und die Kur Blechens bei Dr. Horn verdienen gleichfalls wenig Glauben. Sachse jedenfalls hat Blechen und dessen Frau materiell stets unterstützt, er überwachte ständig die Behandlung des Kranken und hätte die Vornahme von Misshandlungen an ihm nie geduldet.

Der Brief scheint das Urteil zu bestätigen, das die Geschichte über Bettina gefällt hat: „Alle Extreme berührten sich in ihr. Ein grosses Herz voll warmer Liebe schlug in ihrer Brust und sie gab dieselbe willig Jedem, der danach verlangte, aber sie war doch von kleinen Eifersüchteleien nicht frei; . . . nie war ihr wohler, als wenn sie einen Gegenstand der Verehrung besass, widersprach aber fortwährend, ja liess oft nicht gelten, was sie selbst behauptet, wenn der Andere beistimmte; . . . . sie war stets wahr, log nie, und sprach doch bisweilen die Unwahrheit, weil sie ihre Wünsche für Tatsachen, ihre Phantasien für Wahrheit nahm". So merkwürdig der Weg, den Bettina einschlug, um zu ihrem Ziele zu gelangen, so edel war ihre Absicht. Sie scheute keine Mühe, von der sie sich einen Erfolg für die Heilung des Künstlers versprach. Bettina hatte unter anderen angesehenen Persönlichkeiten den Minister von Altenstein auf-

gesucht und ihm die Lage Blechens vorgestellt. Jener erklärte sich, auf ihre Fürsprache hin, bereit, zu der Summe, die durch den Vertrieb der Lose eingegangen, „den bisherigen akademischen Gehalt" des Künstlers „noch sofort zu seiner Heilung zuzuschiessen". Es war der Antrag gestellt worden, Blechen „unter gerichtliche Kuratel" zu setzen, Bettina verhinderte die Ausführung und ihre Folgen. Leider zerschlugen sich Verhandlungen, die Frau v. Arnim mit Sachse, dem Maler Xeller, Blechens Hausarzt und Dr. Morelli dem bekannten Mediziner und Kunstforscher, für eine Reise des Kranken nach Gastein eingeleitet hatte. Bettina machte nämlich ihre Beteiligung an dem Unternehmen von der Bedingung abhängig, dass sich die Frau des Künstlers für die ganze Dauer der Reise von Blechen trenne. Jene wies die Forderung entrüstet zurück, ein offener Streit zwischen den beiden Parteien schien unvermeidlich. Schliesslich lenkte Bettina ein, man einigte sich, den Kranken in Jüterbog, unter der Aufsicht seiner Frau und eines Arztes, unterzubringen. Ein Brief Sachses vom 24. Juli an Frau v. Arnim beleuchtet die Lage: „Ew. Hochwohlgeboren habe ich die Ehre hierdurch ergebenst anzuzeigen, dass Frau Professorin Blechen, obgleich sie sich von dem Erfolg wenig verspricht, in den Versuch einer Reise nach Jüterbogk eingewilligt hat. Indess will Sie mit Recht den Arzt daselbst persönlich kennen lernen und das Terrain rekognoszieren und überhaupt ihn (Blechen) erst dann der Obhut eines Arztes in Gesellschaft eines Freundes überlassen, wenn sie Kenntnis von der anzuwendenden Kur genommen und ihr die ganze Art der Behandlung ihres Mannes angemessen erscheint. Da sie hiervon unter keiner Bedingung abzubringen ist, so haben Herr Xeller und ich uns entschlossen, eine gemeinschaftliche Fahrt dorthin zu machen, wo wir Ew. Hochwohlgeboren Hilfe für den unglücklichen Kranken erwarten . . ."

Aus einem Schreiben Bettinas vom 25. Juli 1838 an Sachse geht hervor, dass Blechen sich in Dresden eine Zeitlang einer homöopathischen Kur bei einem Doktor Reissig unterzogen hat.

Am 7. März hatte der Künstler den Pinsel für immer aus der Hand gelegt, „seine letzte Zeichnung" (Abb. S. 12), ein Sepiablatt, trägt dieses Datum. Eine Allee junger Pappeln, zwischen ihnen in regelmässigen Abständen Blumenstöcke, am Ende des Weges ein einsames Haus, davor an einem Tisch, eine Frau und ein Mann, der müde den Kopf in die Hand stützt. —

Am 23. Juli 1840 wurde Blechen von seinen Qualen durch den Tod befreit. Er starb gegen 6 Uhr morgens an einem hitzigen Fieber, das sich seiner Geisteskrankheit hinzugesellt hatte. Die Gerüchte, nach denen sich Blechen das Leben genommen haben soll, beruhen auf Erfindung; sie werden durch die bestimmten Angaben im Kirchenbuche der Berliner Dreifaltigkeitskirche widerlegt.



KARL BLECHEN, ENTWURF ZU EINEM DENKMAL



JACOB MARIS, ANSICHT EINER STADT. ELKINS COLL. AMERIKA

JACOB MARIS

VON

JAN VETH



Ich habe niemals Kühe gemalt, nur Lichteffekte, soll Jacob Maris' jüngerer Bruder, der Tiermaler Willem, einmal geäussert haben. So könnte man von Jacob sagen, dass er uns keine konkreten Abbildungen von Landschaften gegeben habe, sondern stolze Offenbarungen von Schönheitslust.

Scheint sein Werk nicht ein herrlich strömender Lobgesang auf die mächtige Fruchtbarkeit, auf die prangende Fülle der Erde, wie er sie schwer schwellen sah unter der stolzen Wölbung des grandiosen holländischen Wolkenhimmels?

Und wenn er mit einer steinernen Mühle, einem Kanal, einer Brücke, einem Hafen, einem Stück Strand, einem Stadt- oder Dorfwinkel oder einem Wassergraben, wie wir Holländer dies täglich und überall um uns sehen und mit dem lichtwogenden Luftdach darüber, unter dem wir alle Tage mit unseren matten Gedanken einhergehen, — wenn er uns mit den Darstellungen dieses Altgewohnten so ergreifen konnte, geschah das nicht, weil es uns aus diesen fürstlichen Gemälden wie Atem des Alllebens entgegenweht?

Jacob Maris verstand es, während er doch das gewöhnliche Aussehen, man könnte sagen: das gewöhnliche Treiben der Dinge wiedergab, den Eindruck des Grossartigen zu erwecken. Ihm war es gegeben, die Welt der Luft und des Raumes zu malen nur durch das mächtige Rauschen, das wechselvolle Anschwellen, das reich abgestufte

Wiederauflösen eines einzigen Farbenakkords. Auf die vollatmige Zusammenstellung des Ganzen kam alles bei ihm so sehr an, dass er häufig ein Bild in schon fein nüancierten Tönen aufbaute, ehe er sich noch des Wirklichkeitsmotivs bewusst war, das den pikturalen Bau verantworten sollte. Ob die kühne blaue Note ein Milcheimer, ein Jägerwams oder eine Pferdedecke werden sollte, liess sich leichter lösen als die Frage, wie das feuchte Grau sich zu einem feinen Glanz matten Silbers entsehen, musste er wie kein Anderer in den überreichen Stoff der holländischen Landschaft eingedrungen sein, musste er einen solchen Schatz von Motiven in sich angesammelt haben, dass er in diesem Vorrat jederzeit einen Überfluss von Einzelheiten finden konnte, die ihm hier einen Akzent gestatteten oder dort einen festen Punkt verschafften; so brauchte er nie zu suchen, um dieses Aufwogen der Farbe oder jenes Herausjubeln des Lichts zu rechtfertigen.



JACOB MARIS, ANSICHT EINER STADT. RIJKSMUSEUM, AMSTERDAM

falten würde, und in welche Bildung das schwerere Rotbraun zusammengefasst werden musste, um eine Stütze in dem dröhnenden Choralklang zu werden.

Ein Bild war ihm also keineswegs die wohlgeordnete Zusammenstellung sprechender Einzelheiten, — vielmehr war es das bis in feinere Gliederungen durchgeführte rhythmische Motiv seines Gesamtaufbaus. So war sein Sehen Umfassen, sein Malen Schaffen und das behandelte Wirklichkeitsmotiv nur der Vorwand für einen Strom von Schönheitsekstase.

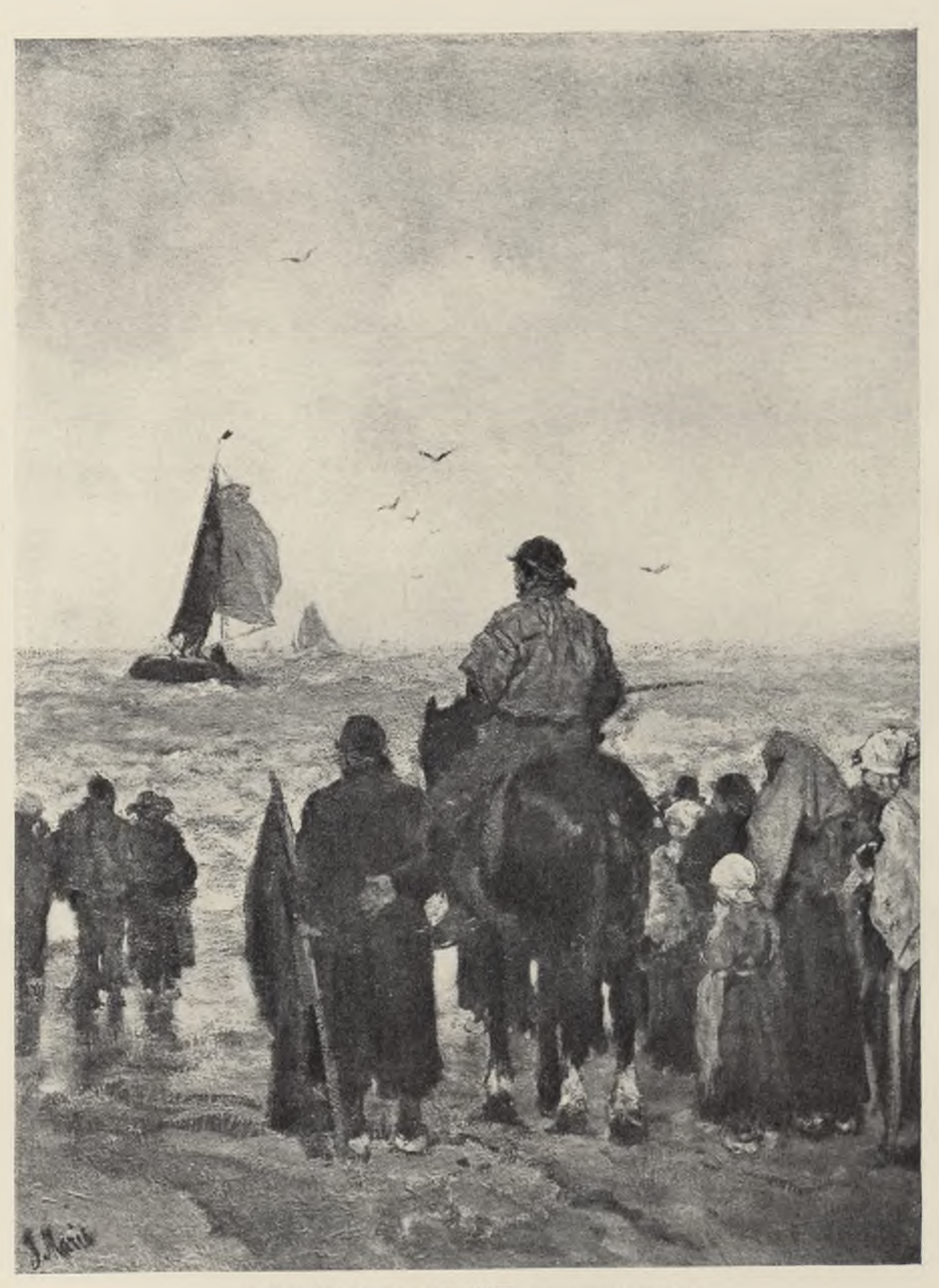
Aber um so seine Träume nicht verdunsten zu

Soll da in dem Hafen ein Schiff angebracht werden oder auch ein „ducdalf", muss dort in der zurückweichenden Ferne noch ein Mast auftauchen oder vielleicht ein Kirchturm, soll an dieser Stelle zur Stütze der malerischen Struktur eine Häuserreihe oder eine Baumgruppe gemalt werden, das sind Fragen, deren Lösung nur der Rhythmus seines Liedes ihm diktieren; denn die Vertrautheit mit all diesen Dingen lag wohlverwahrt in der Vorratskammer seiner Felder, Wasser und Städte umfassenden Erfahrung.

Ihm erging es wie dem Dichter, der, um seine



JACOB MARIS, MUSCHELFISCHER. PITTSBURG



JACOB MARIS, ANKUNFT DER BOOTE. RIJKSMUSEUM, AMSTERDAM



JACOB MARIS, MÜHLE BEI MONDSCHEIN. RIJKSMUSEUM, AMSTERDAM

Reime zusammenzufügen, seine Rhythmen zu färben, seine Betonungen steigen und wieder herabsinken zu lassen, niemals nach einem Gedanken oder einem Bilde zu suchen braucht, weil sein innerliches Gefühlsleben eine unendliche Quelle bietet, aus der die reife Schönheit sich in seinem Liede offenbaren wird.

So war ihm das Kunstwerk das weise und hohe Ergebnis von mannigfachen Orgien des Auges, — die in stolzer, einheitlicher, nobler Tondichtung ausgedrückte Lebensvision. Und so ist denn auch das Klassische an Maris, dass er in so festgeschmiedeten Werken zu so grosszügiger Synthese gelangte; dass er das Unbeseelte, das Alltägliche, das Zufällige in den umhüllenden Glanz eines feierlichen Lebens tauchte, dass er das Gesonderte so einzuordnen wusste zur Verherrlichung des höher atmenden Ganzen.

❊

Die Entwicklung von Jacob Maris ist langsam, allmählich, mühsam vor sich gegangen. Viele Wege hat er durchwandert und viele Prüfungen erfahren, ehe Hollands Herrlichkeit, wie er sie in seiner reifsten Kunst festgelegt hat, sich ihm offenbarte.

Von Natur mit früh ausgesprochener künstlerischer Anlage begabt, widmete er sich schon in seinem zwölften Jahr ernstlich dem Studium der



JACOB MARIS, DER ZUGPFAD. RIJKSMUSEUM, AMSTERDAM

Kunst. Mit vierzehn oder fünfzehn Jahren, während er bei dem Haager Interieurmaler Stroebel in die Lehre ging, zeichnete er bereits mit Bleistift Ansichten von Gebäuden seiner Vaterstadt peinlich gewissenhaft, aber dabei doch gross, und man könnte fast sagen farbig gesehen, mit vollkommenem Gefühl für Verhältnisse. Die davon erhaltenen Blätter würden einen Archäologen ganz befriedigen, und dabei dürften sich unter geschickten Malern nicht viele finden, die darin dem Knaben gleichkommen, geschweige denn ihn übertreffen würden.

Während er nun bei Stroebel seinen ersten Unterricht erhielt, besuchte er auch die Haager Zeichenakademie, wo streng nach der Antike gezeichnet wurde. Etwas später kam er zu dem Interieur- und Figurenmaler Huib van Hove ins Atelier, wo man sich eng an die alten Holländer hielt, die dort sehr verehrt wurden.

Im Jahre 1853 — Jacob war inzwischen sechzehn Jahre alt geworden — zog der junge Mann mit seinem Lehrer nach Antwerpen, um ihm bei der Arbeit behilflich zu sein; aber schon bald setzte er es durch, die damals sehr gerühmte dortige Akademie besuchen zu dürfen. Kurz darauf fing Maris an, auch für sich zu schaffen, denn 1854 hat er bereits ein Interieur in Rotterdam ausgestellt.

Auf der Akademie in Antwerpen blieb Maris bis 1856. Im nächsten Jahr kehrte er in den Haag zurück, und von 1857 datiert ein Porträt von ihm, das an die alten Holländer erinnert. Er arbeitet nun selbständig für den Kunsthandel und stellt 1859 ein klug durchdachtes Interieur aus, welches jedoch noch stark an den letzten Lehrer erinnert. Ein kleines Bildchen aus dem folgenden Jahr ist noch in derselben Manier, obwohl hier schon ein sicheres Gefühl zutage tritt.

In demselben Jahre 1860 macht er mit seinem reichbegabten Bruder Matthijs eine Reise durch Deutschland und die Schweiz, die seinen Blick erweitert. Kleine Kompositionen der nächstfolgenden Jahre zeigen dann häufig eine romantisch-deutsche mise en scène. Aber er fängt nun an im Sommer in Gelderland auch Landschaften zu malen, ohne daneben das Figurenstudium zu vernachlässigen. Denn er besucht von neuem die Akademie im Haag, zeichnet in der Malergenossenschaft „Pulchri Studio" mit und malt kleine Figurenbilder. Zugleich ist er auch bei dem zur Zeit sehr reputierten Marinemaler Louis Meyer hilfsweise thätig.

1865 macht er sich von alledem los und zieht nach Paris, wo er nun die ersten Jahre im Salon ziemlich regelmässig Figurenbilder ausstellt, die sich



JACOB MARIS, DAS ALTE HAUS. RIJKSMUSEUM, AMSTERDAM



JACOB MARIS, ANSICHT EINER HOLLÄNDISCHEN STADT. RIJKSMUSEUM, AMSTERDAM



JACOB MARIS, HAFEN VON DORDRECHT. POPE COLLEKTION, AMERIKA

durch schönen Ton, reife Malerei und gefällige Komposition auszeichnen. Meistens waren es Sujets nach italienischen Modellen, nur ein einzelnes Mal kamen dazwischen auch ländlichere Sujets und Erinnerungen an Holland zum Vorschein. Aber im Jahre 1868 malte er ein hervorragendes Bild, in dem bestimmt Erinnerungen an Gelderland aufgetaucht sind. Es war ein Hirtenjunge, der, auf einer Anhöhe liegend, das Kinn auf die Hände gestützt, in den Fluss hinunterstarrt. Liegt in dem Behagen, womit der Knabe nach der frischen Flussgegend schaut, etwas von dem Verlangen des ausserhalb der Heimat lebenden Künstlers nach der Schönheit seines flachen Landes? Er brachte das Bild der Firma Goupil, um es mit noch einem Figurenbildchen nach dem Salon zu schicken, aber die Firma fand die Landschaft etwas sonderbar, und Maris sandte es dann unter dem Titel „Bords du Rhin, Hollande“ auf eigene Verantwortung ein. Es wurde hoch gehängt, jedoch nicht hoch genug, um es den Blicken eines englischen Kunstsammlers, Herrn Wallis, zu entziehen, der es auf seiner Tournee mit dem Opernglas entdeckte und kaufte. Von dem Augenblick an fühlte Maris sich auch als Landschaftsmaler sanktioniert.

Aus einer schönen Landschaft: „Blick auf Marlotte“, zwei Jahre später, spricht nun wieder nichts spezifisch Holländisches. Der Einfluss seines jüngeren Bruders Matthijs, der 1869 nach Paris nachgekommen war, macht sich darin fühlbar. Aber ein nicht weniger schönes Bild „Die Fähre“ ist dann wieder viel holländischer, auch im Stil, der so unmittelbar an Van Goyen und Salomon Ruysdael erinnert. Die altholländische Tradition, die er noch

von seinen Haager Lehrern, vielleicht etwas verwaschen, mitbekommen hatte, blühte nun frischer in Jacob Maris wieder auf, und es ist auffallend, wieviel holländischer das Vorbild der alten Holländer in solchem Werk befolgt worden ist, als in den Landschaften der grossen Franzosen. Übrigens waren deren Werke Maris damals beinahe unbekannt geblieben. Ein persönlicher Verkehr mit Malern der Barbizonschule hat nicht bestanden; nur in seiner letzten Pariser Zeit sah Maris einen grossen Corot, der einen starken Eindruck auf ihn machte, und von dem er in den höchsten Tönen sprach, als ihm nach seiner Rückkehr nach dem Haag ein älterer Kunstbruder sein Erstaunen darüber äusserte, wie er so etwas Graues nun schön finden könnte. Die Neigung für harmonische, gedämpfte Töne gewann jetzt bei Maris immer stärker die Oberhand, und bald entstand damals für ihn und seine Freunde das Lästerwort: die graue Schule.

Im Jahre 1871 liess sich Maris, nachdem er die Belagerung von Paris und die Kommune mitgemacht hatte, dauernd in seiner Vaterstadt, dem Haag, nieder, und während dieser Periode ist die Evolution von dem vorbereitenden zum endgültigen Meister sehr sprechend. Es ist, als hätte der Aufenthalt in Paris alles in ihm zusammengedrängt, was nun anfing natürlich hervorzuströmen. Der eigentliche Maris, wie wir ihn aus seiner reifsten Zeit kennen, entfaltet sich nun auf einmal. Die holländische Landschaft muss nach seiner Rückkehr einen verblüffenden Eindruck auf ihn gemacht haben, und in kurzer Zeit hat nun der symphonische Meister, wie wir ihn oben einigermassen charakterisieren wollten, das Wort.



JACOB MARIS, DIE HALBE MÜHLE. RIJKSMUSEUM, AMSTERDAM



JACOB MARIS, HAFENANSICHT. RIJKSMUSEUM, AMSTERDAM



JACOB MARIS, DER HAFEN IN DORDRECHT



FRITZ RUMPF, VOR DEM NEUEN GARTEN IN POTSDAM, RADIERUNG

POTSDAM

VON

FRITZ RUMPF


einahe das Schlimmste, was sich der Kunst nachsagen lässt, sind die Beschuldigungen: sie sei geknechtet und beeinflusst durch die Willkür eines mächtigen Auftraggebers, oder sie stehe nicht im Zusammenhang mit den Forderungen ihrer Zeit und ihrer Umgebung, sie sei eine tote Nachahmung fremder, veralteter Formen, oder sie sei nicht wahrhaft sie gefalle sich in Ausserlichkeiten, die nicht im Einklang stehen mit dem inneren Gehalt, dem Zweck des Werkes.

Einer dieser Vorwürfe genügt schon, um ein vernichtendes Urteil über ein Kunstwerk zu fällen. Wenn alle zusammen mit Recht gegen eine Leistung erhoben werden dürfen, dann sollte man meinen, dass in dieser auch keine Spur von Kunst, von anziehender Eigenart zu finden sein könne.

Man soll aber keine Regel verallgemeinern; Kunstregeln erst recht nicht.

Potsdam, ein kleines märkisches Landstädtchen, war niemals reich, kaum wohlhabend. Im Mittelalter mögen dürftige Spuren von Kultur dort zu finden gewesen sein, denn der Ort lag nicht ungünstig vor einem Havelübergang, auf der grossen Strasse, die aus Sachsen nach dem Teltow führte, zwischen einem wendischen und einem germanischen Fischerdorfe. Eine Burg stand dort wohl schon im Mittelalter, aus der dann, nach mancherlei Umbauten, das „alde Hauss" der Kurfürsten wurde. Aber Seuchen, Feuersnot und Kriegsgreuel verschonten Potsdam ebensowenig



POTSDAM, BURGSTRASSE 38. ERBAUT UNTER GONTARDS EINFLUSS

wie andere Gegenden der Mark. Von dem Aufschwung, den ihm der rege Verkehr der Durchreisenden und gelegentlich ein kurzes Hoflager seiner Landesherren wohl gebracht hatten, war sicherlich kaum noch etwas zu merken, als der grosse Kurfürst das „alde Hauss“ zu einem Schloss ausbaute, dem stattlichsten unter den vielen Lustschlössern, mit denen er seine Hauptstadt Berlin in weitem Kranze umgab. Auch in der Stadt und deren nächster Umgebung waltete dieser Herrscher als nutzbringender, kunstliebender Bauherr. Der prachtliebende erste Preussenkönig schmückte das Schloss seines Vaters reicher aus und erweiterte es. Den zum Teil schon beseitigten alten Stadtgraben liess er vollends zuschütten und als Strasse anlegen. Vor dem grünen Tor entstand unter ihm der Anfang einer neuen Vorstadt. Bei seinem Tode war aber Potsdam immer noch nicht über die Armseligkeit eines dorfähnlichen Städtchens hinausgekommen.

Erst Friedrich Wilhelm I., der den Beinamen der „Soldatenkönig“ führt, den man aber mit ebenso gutem, ja mit besserem Rechte den „Baukönig“ nennen könnte, entwickelte in seiner Lieblingsresidenz Potsdam eine grosszügige und ungemein lebhafte Bauthätigkeit, die fast ausschliesslich der Stadt und nicht dem Schlosse galt.

Am Ende der siebenundzwanzig Jahre währenden Regierung Friedrich Wilhelms I. hatte sich die Stadt über mehr als das Dreifache des bisher eingenommenen Geländes verbreitet. Zweckmässigkeit galt dem König, als oberste Rücksicht bei seiner Bauthätigkeit. Da war es unvermeidlich, dass das Gesamtbild der neuen Stadt recht einfach und einförmig wurde. Das „Uniformwesen“ ist uns heute ganz vertraut und erscheint uns mehr als notwendiges Übel, denn als Vorzug. Damals war es noch ziemlich neu und wurde als wertvolle Errungenschaft geschätzt. In Preussen ganz besonders. „Die neu angelegten Strassen gefielen dem König nicht anders, als wenn deren Häuser eine in Reih' und Glied stehende Anzahl Soldaten vorstellten, wenn die Dacherker über dem zweiten Stockwerke gleichsam den Grenadiermützen glichen“, schreibt Manger. Der Vergleich ist nicht übel, und wirkt noch treffender, wenn man sich vorstellt, dass ein Anstrich der Häuser in Weiss und Orange etwas militärische Farbenfreudigkeit in die steinernen Bataillone brachte.

Wenn man heute durch die noch ziemlich unverändert erhaltenen Teile der Innenstadt Potsdams nördlich der Brandenburger Strasse geht, dann hat man wohl das Gefühl der Steifheit und Nüchternheit, das allem Parademässigen einigermassen anhaftet. Der lustigere Farbenton des früheren Anstrichs ist heute durchweg dem unvermeidlichen weiss-grau-gelb gewichen. Man glaubt eine Parade in Feldgrau zu sehen. Nur das hier und da frisch aufgeschminkte Rot der holländischen Häuser stimmt etwas freudiger. Was aber die alten Farben der Häuser an Frische wohl voraus hatten, das wurde wieder zunichte gemacht durch die unablässige Wiederkehr des nämlichen Farbengegen-



POTSDAM, BRAUERSTRASSE 10 ERBAUT 1750 VON KNOBELSDORFF

DIE KARYATIDEN DES BALKONS VON GLUME; DREI GIEBELFIGUREN SIND ENTFERNT WORDEN



POTSDAM, KÖNIGLICHE GEWEHRFABRIK. ERBAUT 1755 NACH BÜRINGS PLAN

FIGURENSCHMUCK VON BENKERT; DIE OCHSENSCHÄDEL VON KAMBLY



POTSDAM, NAUENERSTRASSE 26/27. ERBAUT 1768. KOPIE NACH DER DOGANA IN ROM

satzes. Sehr lustig sah das neue Potsdam Friedrich Wilhelms I. also wohl niemals aus. Wenn man aber bedenkt, dass es erbaut wurde zur Ansiedelung von Kolonisten, die in rastloser Gewerbethätigkeit den Wohlstand der Stadt heben und, nebenbei noch, als Herbergsväter der Soldaten dienen sollten, dann muss man wenigstens zugeben, dass es sehr sachgemäss gestaltet war. Und neben der nüchternen Sachlichkeit kam auch die Kunst zu ihrem Recht. In den erwähnten Quartieren stehen, gleichsam als Chargierte in den Reihen der Grenadiere, zwei Gebäude, die zwar nicht prunkvoll sind, aber einen vollendeten künstlerischen Geschmack aufweisen: die Stadtschule und das Kommandantenhaus. Auch die reizende Gloriette inmitten des Bassins macht dem Kunstsinn ihres Bauherrn alle Ehre und vermutlich zeigte auch das Waisenhaus in seiner ursprünglichen Gestalt gute künstlerische Formen, ebenso wie die Stadttore, von denen das einzige noch erhaltene, das Jägertor, ein treffliches, fein durchgebildetes Beispiel liefert. In der Altstadt, dem Aufenthalt der eingesessenen und der wohlhabenderen Bürger, der höheren Offiziere und Beamten, wichen die Wohnhäuser in ihrer Form kaum von den Kolonistenwohnungen in den neuen Stadtteilen ab. Sie waren aber grösser in den Abmessungen, geräumiger und, längs des neugeregelten Kanals, freistehend. Als Kunstbauten in der Altstadt sind das Rathaus zu erwähnen, von dessen Aussehen freilich keine genügende Abbildung Zeugnis ablegt und dann die drei Kirchen, die an Stelle der alten Katharinenkirche erbaute, später abgebrannte Stadtkirche und die beiden neu errichteten, die Heiliggeistkirche und Garnisonkirche, deren schlanke, wohlgegliederte Türme heute noch als formvollendete Wahrzeichen Potsdams emporragen.

Von Friedrich II. wird behauptet, dass er mit seinen Meinungen und Taten in schroffem Gegensatz zu seinem Vater gestanden habe. Er selbst hätte dieser Behauptung vermutlich nicht widersprochen. Und doch baute er, von nebensächlichen Ausnahmen abgesehen, weiter auf dem festen Grunde, den sein Vater gelegt hatte. Auch in Potsdam. Das unvollendete holländische Viertel wurde ganz nach den Absichten Friedrich Wilhelms I. fertiggestellt. Damit war aber auch der

ganze Raum innerhalb der letzten Umwallungen der Stadt ausgefüllt. Wie auf manchen anderen Gebieten hatte der Vater hier schon so viel getan, dass dem Sohne zu thun fast nichts mehr übrig blieb, wenigstens nicht in dem bestehenden und für absehbare Zeiten reichlich bemessenen Rahmen. Und doch war der Thatendrang des jungen Fürsten auf dem Felde der Kunst nicht weniger heiss als bei anderen Aufgaben. In Rheinsberg schon hatte Knobelsdorff, der „chevalier Bernin" des Freundeskreises, den der Kronprinz dort versammelt hatte, manche feine Probe seiner Künstlerschaft gegeben. Als Friedrich zur Regierung gekommen war, wurde diesem Genossen der geist- und kunstfrohen Jugendjahre Potsdam überwiesen, als ein Schaffensbereich, in dem er all seine Kräfte entfalten konnte. Nicht unbeschränkt, denn der König behielt sich fast immer die Entscheidung und wohl auch die Anregung vor. Aber bei der Grösse und Mannigfaltigkeit der Pläne, die zu verwirklichen waren, fiel diese Beschränkung kaum ins Gewicht. Es ist vielmehr nicht unwahrscheinlich, dass, bei dem besonderen Verhältnis in dem Knobelsdorff zu dem Könige stand, die Gegensätzlichkeit der Meinungen, an der es keineswegs fehlte und die manchmal zu lebhaften Auseinandersetzungen führte, weniger zu einer Entmutigung und Verstimmung, als zu einer Vertiefung und Kraftsteigerung des



POTSDAM, SCHWERTFEGERSTR. ERBAUT 1753
KOPIE NACH DEM PALAZZO BARBARONI DES PALLADIO IN VICENZA



POTSDAM, AM NEUEN MARKT 5. ERBAUT 1755 KOPIE NACH PALLADIO. BILDHAUERARBEIT VON EPPEN

Künstlers führte. In rascher Folge wurde das Schloss erweitert und ausgeschmückt und der Lustgarten mit prächtigen, abschliessenden und doch nicht einengenden Anlagen umgeben. In der Stadt aber wurden, zunächst in der Umgebung des Schlosses, zahlreiche Häuser neugebaut, die, bei aller Verschiedenheit der Erfindung, doch alle das eigenartige Gepräge Knobelsdorffschen Geistes tragen: Streben nach klassischer Reinheit und Einfachheit der Formen und daneben ein lebendiges Gefühl für die Bedürfnisse und Anschauungen seiner Zeit und des Standes, dem die Häuser als Wohnungen dienen sollten. Die kennzeichnenden Kunstformen des achtzehnten Jahrhunderts treten auch an der Aussenseite der Knobelsdorffschen Gebäude zwar bescheiden, aber doch genügend zutage, um sie zeitgemäss wohnlich erscheinen zu lassen. An öffentlichen Schmuckbauten für die Stadt schuf Knobelsdorff auf dem Marktplatz den Obelisken und die Schauseite der Stadtkirche und an den Grenzen der Stadt die französische Kirche, das Neustädter Tor und anderes mehr. Nur etwas über zehn Jahre dauerte das Wirken dieses grossen Künstlers in Potsdam, aber schon 1751 schrieb Algarotti: „Potsdam va devenir une école d'architecture, autant qu'il est une école de guerre."

Knobelsdorff selbst verarbeitete jedes Vorbild, das er benutzte gewissenhaft und geistreich für den bestimmten Zweck, dem es dienen sollte. Aber schon unter seiner Oberleitung wurden viele Gebäude von den ihm unterstellten Baukondukteuren ausgeführt, ohne dass er sich irgendwie damit

befasst hätte. Wohl aber kümmerte sich der König um diese Arbeiten womöglich noch eingehender, als um die Knobelsdorffs. Es waren zweifellos tüchtige Leute unter diesen „Kondukteuren". Der ältere Boumann, der schon unter Friedrich Wilhelm I. gearbeitet hatte, lieferte allein durch das Berliner Tor schon einen Beweis guten und gediegenen Geschmacks. Aber bei aller handwerklichen und künstlerischen Schulung blieben diese Bauführer an Schaffenskraft und Erfindung doch weit hinter Knobelsdorff zurück und was sie leisteten, das sind in der Regel Ausführungen der Zeichnungen, die der König aus irgendeinem Vorlagewerk älterer oder neuerer Baukunst herausgesucht hatte. Eine feinere oder gar geistreiche Anpassung dieser Ausführungen, an die veränderten Verhältnisse, die, in irgendeinem Sinne, stets vorlagen, wurde dabei nicht immer erreicht. Knobelsdorff mochte wohl dafür gesorgt haben, dass auch für die Bauten, die er nicht selbst ausführte, möglichst zweckentsprechende Vorbilder gewählt wurden. Seit der König aber die Vorlagen ganz unbeeinflusst bestimmen konnte und musste, kam nur noch die gerade herrschende Vorliebe des Fürsten für dieses oder jenes Muster zur Geltung, ohne Rücksicht auf den eigentlichen Zweck des Baues. Schauseiten grosser Paläste der berühmten italienischen Baukünstler seit Palladio, die der König nie in Wirklichkeit gesehen hatte, die er nur aus eifrig durchblätterten Kupferwerken kannte, wurden zur Ausschmückung von Bürgerhäusern bestimmt, deren innere Einteilung mehrfach nicht in Übereinstimmung gebracht werden konnte mit den gewaltigen Höhenmassen der Aussenseitengliederung. Um die zureichende Fläche für die Längsgliederung zu erhalten, wurden oft zwei, drei und mehr Häuser mit einer gemeinsamen Schauseite überdeckt. Dabei fielen Treppen und Gänge manchmal dürftig genug aus. Aus Unachtsamkeit, vielleicht auch aus Sparsamkeit blieben hier und da die Fachwerkgebäude, die hinter den einfachen Steinschauseiten Friedrich Wilhelms I. die Regel waren, auch hinter den prunkvolleren seines Sohnes stehen. Die Nachahmung der Vorbilder erfolgte auch nicht durchweg mit der Gewissenhaftigkeit, die heute in solchen Fällen üblich ist. Durch Mangel an Verständnis, an Geschicklichkeit oder an zureichenden Mitteln bei den Ausführenden wurden mehr oder weniger starke Abweichungen von dem Vorbilde bedingt. Kurz, der entfaltete äussere Glanz entsprach keineswegs überall dem inneren Gehalt der Bauten. Die Fehler des Systems wurden natürlich zu Vorzügen bei öffentlichen Bauten. So entstand 1753 der wundervolle Neubau des Rathauses, der in jener Zeit als vorbildlich für ein Gebäude dieser Art gelten konnte.

Dass späterhin statt der italienischen Vorbilder englische gewählt wurden, das trug vorläufig nichts zur Gesundung der Bauweise des Königs bei. Auch unter den englischen Mustern wurden die stolzen Paläste bevorzugt, und wenn für die wenigen, auch dem Aussehen nach, bürgerlichen Häuser aus diesen Jahren manchmal schlichter unverputzter Backsteinbau gewählt wurde, so ist die Anregung dazu wohl nicht in England, sondern lediglich in dem benachbarten holländischen Viertel zu suchen. Wie leicht es ist, den einfachsten Backsteinhäusern einen eigenartigen Reiz zu verleihen, das zeigt das Beispiel eines 1752 entstandenen Hauses an der französischen Kirche, bei dem auf die flachen Backsteinpilaster lediglich jonische Kapitelle aus weissem Sandstein gesetzt sind.

Zehn Jahre dauerte es, bis ein gleichwertiger Fachmann an Knobelsdorffs Stelle trat.

Als 1764 Karl von Gontard die Oberleitung des königlichen Baukontors übernahm, änderte sich damit nichts in den Absichten und der Mitwirkung des Königs. Immer noch machte Friedrich II. seine Vorschläge für die Bauten. Immer noch änderte er, besserte er, wo es ihm notwendig oder nur wünschenswert erschien. Nur wusste Gontard die rein auf den äusseren Eindruck gerichteten Gedanken des Königs in Einklang zu bringen mit den Bedürfnissen der Wirtschaftlichkeit. Auch Gontard vereinigte noch öfter mehrere Häuser unter einer Schauseite, um eine palastartige Wirkung zu erzielen. Aber der Grundriss und der innere Ausbau kamen neben der glänzenden Aussenseite doch auch zu ihrem Recht. Es hatten sich auch um diese Zeit neue Bezugsquellen für architektonische Vorbilder und Einfälle eröffnet, die eine Anpassung an bürgerliche Verhältnisse wesentlich erleichterten. Die Begeisterung für das echte, unverfälschte Altertum war erwacht. Man verzichtete auf die Bearbeitungen der Meister der Renaissance und des Barock und holte sich seine Anregungen unmittelbar von den Denkmalen antiker Kultur, die durch wissenschaftliche, gross angelegte Ausgrabungen zutage gefördert wurden. Der grosse König bedauerte es sehr, dass ihm seine Regentenpflichten nicht gestatteten nach Herculanum zu reisen und die alte Stadt zu bewundern,



POTSDAM, AM NEUEN MARKT 6. ERBAUT 1773 UNTER GONTARDS EINFLUSS

STUCKARBEITEN VON SARTORI UND MERK



POTSDAM, FRANZÖSISCHE STRASSE 13. ERBAUT 1777 UNTER GONTARDS EINFLUSS

die aus der Asche des Vesuvs auferstand. Die Teilnahme der Kunstsinnigen galt nicht mehr ausschliesslich den Tempeln, den Basiliken und anderen Monumentalbauten. Auch die Kleinkunst, wie sie im Bürgerhause des Altertums zur Geltung kommt, wurde beachtet. So ward die Ausbildung und Anpassung der Häuserschauseiten an einfache, bürgerliche Verhältnisse unter Zugrundlegung antiker Formen wesentlich erleichtert.

Gontards grosses Verdienst ist es, dass in den späteren Regierungsjahren Friedrichs II. in rascher Folge lange Strassenzüge entstanden mit Bürgerhäusern, die auch äusserlich als solche erschienen, deren Dachgesimse meist in einer Wagerechten durchgeführt sind, deren Einzelgliederungen aber eine Fülle der mannigfaltigsten, reizendsten Sonderformen aufweisen. Wieviel davon Gontards eigener, reicher Erfindungsgabe anzurechnen ist, wieviel guten Vorbildern und dem Geschick seiner Schüler, das ist nebensächlich. Entscheidend ist, dass eben nur eine starke Begabung, wie die Gontards eine solch nachhaltige und vielseitige Wirkung auszuüben vermochte. Es entstand eine wirkliche Bürgerstadt, die sich aber der Palaststadt der früheren Jahre ganz ungezwungen anschloss. Auf den unverputzten Backsteinbau des holländischen Viertels wurde zu Gontards Zeit nur selten zurückgegriffen und zwar am Bassin und in der Charlottenstrasse, bei einer Reihe von Bürgerhäusern, die sich dem holländischen Viertel unmittelbar angliederten. Auch bei diesen Häusern ist es bemerkenswert, wie teils durch Rustikastreifen und Barockverzierungen, teils durch hochgeschwungene, gerundete Rokokogiebel mit zierlichen Stuckmuscheln und durch Blumengehänge aus Stuck, die starren, eckigen Formen der holländischen Bauweise in die Linien der Stilarten, die in den anderen Stadtteilen herrschten, übergeführt wurden.



POTSDAM, HODIZSTR. 13. ERBAUT 1780

Die Monumentalbauten, die Gontard in der Stadt Potsdam schuf, beschränkten sich nicht auf die palastartigen Bürgerhäuser, die er in der Weise und zur Ergänzung der früher schon errichteten Prunkschauseiten in der Nähe des Schlosses und ausserdem an den Grenzstrassen der grossen freien Plätze erbaute. Auch an echten Monumentalbauten, die grossen Zwecken und der Allgemeinheit dienen sollten, bethätigte er seine Kunst. So zum Beispiel am Brandenburger Tor und an der Oberrechnungskammer, deren grossangelegte Front jetzt durch die dicht davor gepflanzten, hochgewachsenen Bäume derart zerschnitten wird, dass sie kaum noch zur Geltung kommt. Vor allem aber ist sein Umbau des Militärwaisenhauses eine Schöpfung von vollendeter Meisterschaft. In dem Umrissbild der Stadt hebt sich die von schlanken Säulen getragene Portalkuppel dieses Gebäudes durch ihre feinen Formen neben den höheren Kirchtürmen wirksam heraus.

Als Ausklänge der Gontardschule der friderizianischen Zeit sind die wenigen Monumentalbauten Friedrich Wilhelms II. zu betrachten: der Kutschstall, die Hauptwache, das Theater. Sie fügen sich ihrer Umgebung begreiflicherweise

zwanglos ein. Merkwürdiger ist diese Einfügung bei den Häusern, die um die Wende des achtzehnten Jahrhunderts entstanden sind und bei den grossen Bauten Schinkels und seiner Schule. Es ist nicht das geringste der Verdienste dieses grossen Künstlers, dass seine Nikolaikirche, die an Stelle des 1795 abgebrannten älteren Baus errichtet wurde, trotz ihrer strengen Renaissanceformen, alles beherrschend und doch nichts störend inmitten der trefflichsten Gebilde des Barocks und des Zopfstils sich behauptet.

Alle Zusätze, die das Stadtbild Potsdams nach Friedrich II. erfahren hat, kommen aber kaum in Betracht gegenüber dem scharfen, zwingenden Gepräge, das der Stadt durch diesen König im Ausschmuck und durch seinen Vater im Grundriss verliehen wurde. Und dieses Gepräge hat sich fast unverändert erhalten bis auf den heutigen Tag.

Es wäre falsch zu glauben, dass die Pietät der Einwohner oder Machtsprüche der Fürsten, oder der Obrigkeit überhaupt, bestimmend gewesen wären für die merkwürdige Erhaltung Potsdams. Nichts deutet darauf hin, dass auf irgendeiner Seite die Achtung vor der schöpferischen Leistung, die Freude an der bestehenden Kunst früher grösser gewesen wäre als heute, wo im Drange einer blinden, durch nichts gerechtfertigten Entwicklungswut eine nutzlose Zerstörung unersetzlicher Kunstwerke der anderen folgt. Wenn man Manger glauben darf, hat sogar der Schöpfer von Potsdams Glanz und Herrlichkeit nicht an eine allzulange Dauer des Werkes geglaubt, dem er so viel Eifer und so grosse Opfer geweiht hatte. Soll er doch auf die Vorhaltung, dass bei seinen Bauten „durch Festigkeit auf die Nachwelt, wie zu der Römer Zeiten gedacht werden müsse", erwidert haben: „Ich will nicht wie die Römer bauen, es soll nur bei meinem Leben dauern".

Was hat nun, trotz aller Gleichgültigkeit für die Erhaltung, dahin geführt, dass das eigenartige Stadtbild Potsdams fast unangetastet bestehen blieb? Man kann ruhig antworten: die Sünden seiner Entstehung sind Schuld daran, was anderswo zum Verderben wurde, ward ihm zum Heil.

Potsdam war von Anfang an eine übergründete Stadt, wirtschaftlich und künstlerisch weit über die gegebenen Bedürfnisse hinaus angelegt. Die nahezu unbeschränkte Willkür zweier Fürsten hatte Potsdam geschaffen. Es bot Raum für eine Menge gewerbefleissiger Menschen, aber diese Menschen mussten erst herbeigeholt werden, durch Lockungen, ja wohl gar durch Gewalt, und wenn sie da waren, fanden sie meist nicht den versprochenen oder doch erhofften Gewinn. Die Unterkunft schufen sich die Bewohner nicht selbst, weder die eingesessenen, noch die zuziehenden. Sie wurde ihnen geliefert, innerlich oft kasernenartig nüchtern und knapp, äusserlich oft überschwänglich reich und üppig, selten den wahren Bedürfnissen den gerechten Anforderungen entsprechend, ungenügend nach der einen Richtung, übermässig belastend nach der anderen. Der blühende Wohlstand, den Friedrich Wilhelm I. und Friedrich II. durch ihre Gründung erzwingen wollten, stellte sich schon zu Lebzeiten dieser Könige nicht ein. Nach ihrem Tode schlief noch vieles von dem gewerblichen Leben ein, das sie künstlich hochgehalten hatten.

Hätte es sich bei der Entstehung Potsdams nur um ein waghalsiges, nicht genügend vorbereitetes Abenteuer eines Geldmanns oder eines Bauunternehmers gehandelt, dann wäre das Schicksal all der Pracht, in der trotz allen Mangels innerer Berechtigung, doch eine Fülle ehrlichen Schaffens der besten Künstler der Zeit steckte, bald besiegelt gewesen. Die vorgetäuschten Paläste wären zu Ruinen zerfallen oder hätten nüchternen Zweckmässigkeitsbauten, etwa grossen Fabriken nach und nach weichen müssen. Die volkswirtschaftliche Seite der Gründungsfrage kam aber nur für Friedrich Wilhelm I. ernstlich in Betracht. Für seinen Nachfolger handelte es sich wesentlich darum, die schon bestehende Wirtschaftgemeinde königlich auszuschmücken, angemessen den prächtigen Residenzschlössern, die in ihrer Mitte oder in ihrer nächsten Umgebung lagen. Die Vorliebe für Potsdam, als Residenzort, blieb bei den Nachfolgern der genannten Könige bis zum heutigen Tage bestehen. Von den Schlössern wurden, je nach dem Geschmack der Herrscher, die einen mehr, die anderen weniger bevorzugt. Einige wurden als Wohnsitze ganz aufgegeben, dafür entstanden neue, nicht in der Stadt selbst, aber doch im engsten Umkreis. Wenn von Friedrich II. bis zu Friedrich Wilhelm IV. für die architektonische Gestaltung der Stadt Potsdam nur wenig und nachher so gut wie gar nichts mehr geschah, so war diese Stadt doch so eng verwachsen mit dem täglichen Leben des Hofes, dass ein Rückgang oder Verfall, der sonst mit dem Erlöschen des gründenden Triebes wohl eingetreten wäre, aufgehalten werden musste und aufgehalten werden konnte ohne besondere Schwierigkeiten. Angehörige des Hofstandes, der



POTSDAM, FRANZÖSISCHE STRASSE 24. ERBAUT 1781



POTSDAM, CHARLOTTENSTRASSE 58. ERBAUT 1779



POTSDAM, BERLINERSTR. I. ERBAUT AM ANFANG DES 19. JAHRHUNDERTS

Behörden, des Heeres in hohen und niederen Stellungen, konnten zwanglos nach Potsdam gezogen werden. Ihre Zahl mehrte sich mit dem Aufschwung des Staates. Sie gaben einer Menge von Kaufleuten und Handwerkern genügenden Verdienst. Die Stadt blieb bevölkert auf die natürlichste Weise. Nur entsprach noch lange Jahre hindurch die Entfaltung des Lebens und Treibens der Einwohner nicht der Pracht, ja nicht einmal der geschmackvollen Zierlichkeit der grossen und der kleineren Schauseiten aus den Tagen des grossen Königs.

Allmählich passte sich die Bevölkerung Potsdams ihrem kostbaren Rahmen an. Sie ist heute schon imstande ihn nicht nur würdig, sondern auch vollständig auszufüllen. Die Zahl der Ortseingesessenen nahm zu, wie überall. Von den vornehmen und begüterten Familien, die pflichtmässig zugezogen waren, hatten viele die neue Heimat so lieb gewonnen, dass sie ihr auch treu blieben, nachdem keine Pflicht sie mehr band. Andere, die abgerufen worden waren, kehrten zurück, sobald dies in ihrem Belieben stand. Viele, die nie in Potsdam gelebt hatten, wählten es zum Aufenthalt für ihre Ruhetage. Und schliesslich zogen auch Menschen, die in der Vollkraft ihres Schaffens standen, nach Potsdam, deren Berufspflichten täglich in Berlin erledigt werden mussten, oder die die Nähe dieser Grossstadt nicht entbehren mochten und die doch für ihr häusliches Leben die herrliche Natur und das vornehm stille Strassenbild dem schreienden, unpersönlichen Weltstadtgetriebe vorzogen. Reckt sich doch Berlin in seinem Riesenwachstum immer dichter an Potsdam heran.

Heute könnte die für ihre Zeit zweifellos überhastete Schöpfung Friedrichs des Grossen und seines Vaters voll zu Ehren kommen. Was ehedem leerer Schein war, hat jetzt gute Daseinsberechtigung. Für die gesteigerte Lebensführung des wohlhabenden Bürgerstandes sind die Formen altitalienischer und englischer Palastfassaden durchaus nicht mehr unangemessen. Die freundlichen, geistreichen Schauseiten der kleineren Häuser aus Gontards Zeit, können neben den besten Fassaden moderner Einfamilienhäuser sehr wohl bestehen.

Den Anforderungen moderner Bequemlichkeit im Innern der Häuser und modernen Verkehrs auf den Strassen müsste dabei freilich Rechnung getragen werden. Hinsichtlich des Verkehrs geschieht dies in mustergültiger Weise. Was Potsdam für seine Strassen und seinen Strassenverkehr in den letzten Jahren geleistet hat, ist jeden Lobes wert. Allen billigen Wünschen ist genügt worden mit nur geringen, leicht zu verschmerzenden oder zu beseitigenden Beeinträchtigungen des Strassenbilds. Anders verhält es sich mit den wirklich



POTSDAM, AM NEUEN MARKT 10. DAS ECKHAUS LINKS UNTER KNOBELSDORFF 1752 ERBAUT
IM HINTERGRUND DER 1787 VON KRÜGER ERBAUTE KGL. KUTSCHSTALL

oder eingebildet notwendigen Veränderungen der Häuser. Eine Wohnungsnot besteht nicht in Potsdam und wird auch in absehbarer Zeit kaum eintreten. Es liegt daher kein Bedürfnis vor die meist einstöckigen Gebäude höher zu führen. Dass mancher Hausbesitzer zur besseren Ausnützung seines Grundstücks seinem Hause trotzdem ein Stockwerk aufsetzen wollte oder gar mehrere Stockwerke, das ist begreiflich. Weniger begreiflich ist es, dass dies fast ausnahmslos gestattet wurde. In den Strassen mit den einheitlich durchlaufenden, wagerechten Fluchtlinien der Dachgesimse wirken solche Überhöhungen geradezu mörderisch für das Strassenbild. Überdies wurden bei diesen Aufbauten fast niemals die gegebenen Formen der Schauseiten berücksichtigt, im Gegenteil, es wurden häufig die alten Formen der Untergeschosse im Sinne der gerade landläufigen Dutzendarchitektur „verschönert", so dass selbst in Strassen, in denen gegen eine Überhöhung an sich nichts einzuwenden gewesen wäre die gröbsten Verunstaltungen entstanden. Der Vorteil des Einzelnen hätte in all diesen Fällen hinter dem der Allgemeinheit zurückstehen müssen. Nicht weniger schlimm als der Schaden, der der Stadt Potsdam durch überflüssige und unpassende Aufbauten zugefügt wird, ist der, den die Einrichtung „zeitgemässer" Kaufläden verursacht. Es ist zuzugeben, dass das Aufblühen Potsdams eine Vermehrung und Vergrösserung der bestehenden Geschäfte rechtfertigt. Es ist ferner zuzugeben, dass ein Kaufmann bessere Aussicht auf Absatz hat, wenn er seine Waren in einem geräumigen Schaufenster geschmackvoll auslegen kann, als wenn er sie hinter einem kleinen Wohnungsfenster zusammenhäufen muss. Riesenschaufenster aber, die, nur durch schmale Stützen unterbrochen, die ganze Vorderfläche der Häuser einnehmen, mögen bei Weltstadtwarenhäusern und grossen Spezialgeschäften angebracht sein; für alle Geschäfte, die jemals in Potsdam vernünftigerweise eröffnet werden können, sind sie nicht nur zwecklos, sondern vom Übel, da sie nur dazu verleiten müssen durch rohe Massenverblüffung, statt durch fein gewählte Reize zu wirken. Es kann allen billigen Ansprüchen der

Potsdamer Geschäftswelt genügt werden, wenn bei Einrichtung der Schaufenster die grossen Achsen der Häuserschauseiten eingehalten und derart betont und geschont werden, dass die architektonische Haltung des Bauwerks nicht gestört wird.

Der törichten Vorliebe für Riesenschaufenster schliesst sich ein unglaublicher Schilderunfug würdig an. In Städten, wo Geschäft sich an Geschäft neben- und übereinanderdrängt, ist der Gebrauch entstanden durch immer grössere und schreiendere Anpreisungen die Aufmerksamkeit der Vorübergehenden zu erregen. Heute beginnt man einzusehen, dass auch an solchen Orten dies Verfahren nicht nur ein scheussliches Strassenbild erzeugt, sondern dass durch das Allzuviel das Auge des Beschauers ebenso sehr verwirrt als beleidigt wird, so dass die beabsichtigte Fesselung an einzelne Stellen ausbleibt. Über kurz oder lang wird es dahinkommen, dass auch in Grossstädten, ja gerade in solchen, die Geschäftsleute, nicht um künstlerischer Ideale, sondern um des eigenen Vorteils willen, darauf drängen, dass Schilder und Inschriften auf ein bescheidenes, gefälliges Mass beschränkt und wüste Ausschreitungen als unlauterer Wettbewerb unterdrückt werden. In Potsdam lag niemals der geringste Grund vor, mit solchen Ausschreitungen zu beginnen. Trotzdem machen sie sich dort überall in bedauerlicher Weise breit.

Geht es noch einige Jahre so weiter, dann wird das alte Potsdam dahin sein. Das alte Potsdam, das aber keineswegs veraltet ist, das, nach einem Jahrhundert der Frühreife, jetzt erst seine volle Daseinsberechtigung als Stadt erhalten hat, dessen von längst entschwundenen Geschlechtern geschaffene Maasse und Formen heute nicht überlebt und hinderlich, sondern gerade passend und glücklich erscheinen für den Zweck eines künstlerisch vornehm gestalteten Wohnsitzes inmitten einer unvergleichlich schönen Umgebung.

Man sollte glauben, dass die Bürger Potsdams alles aufbieten müssten, um der drohenden Zerstörung ihrer Stadt Einhalt zu gebieten. Leider ist das nicht der Fall. Der Glanz und die Herrlichkeit der üppigen, lärmenden Aufmachung des benachbarten, in hastendem, rücksichtslosem Vordrängen sich überstürzenden Berlins blendet die Augen der Potsdamer dermassen, dass sie für die ruhigen, längst vorhandenen, ausserordentlichen



POTSDAM, SCHLOSSSTR. 8. ERBAUT IM ANFANG DES 19. JAHRHUNDERTS

Vorzüge ihrer Stadt, gegenüber der grossen Nachbarin, fast blind sind. Ein auf Anregung der Staatsbehörden vorgeschlagenes Ortsstatut zur Verhütung weiterer Verwüstungen wurde, selbst vom Magistrat, in seinen wesentlichsten Punkten abgelehnt. Man scheint, wie in allen anderen Dingen, sich gläubig nach dem Vorbild Berlins richten und ein genügendes Ortsstatut erst annehmen zu wollen, wenn zum Verschandeln so gut wie nichts mehr übrig ist. Erfreulicherweise beginnen sich in jüngster Zeit die staatlichen Behörden auf ihre Pflicht, der Bewahrung Potsdams vor sinnloser Verunstaltung, zu besinnen. Ihre Macht ist aber in mancher Hinsicht beschränkt und ohne kräftige Unterstützung von allen Seiten werden sie nicht imstande sein in allen Fällen das drohende Unheil abzuwenden. Die wirksamste Hilfe würde aber die Erhaltung und damit die wahre Förderung Potsdams erfahren, wenn der Erbe des Thrones der königlichen Gründer der Stadt, der an anderen Orten so häufig und unter grossen Opfern für die Erhaltung und Wiederherstellung fast sagenhafter Denkmäler der Vergangenheit gewirkt hat, seine Teilnahme der Stadt zuwenden wollte, die sein bevorzugter Wohnsitz ist, wie sie es der seiner Ahnen war, wenn er seinen königlichen Willen dafür einsetzen wollte, dass das heute noch leicht zu rettende, grosse Werk seiner Vorgänger nicht mutwilliger, kurzsichtiger Veränderungssucht anheimfällt. Sein starker Trieb nach Pflege der Kunst, nach Wahrung grosser Überlieferungen, nach Förderung des Wohls seiner Untertanen könnte sich in Potsdam mühelos und überaus wirksam betätigen und die Anerkennung und Dankbarkeit der Besten seines Volkes würde ihm dafür zu Teil.





RIZA ABBASI (?), FRESKOMALEREI AUS EINER PALASTRUINE IN ASCHRAF

RIZA ABBASI

EIN PERSISCHER MINIATURMALER

VON

FRIEDRICH SARRE

Einen Freund, der fast ein Jahrzehnt ausserhalb der Kultur gelebt hatte, traf ich vor kurzem auf der „Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst" in München. Es war interessant, den grossen Eindruck zu beobachten, den diese Vorführung auf Jemanden machte, der wenig oder nichts wusste von dem stetig wachsenden Interesse, das man in den Kulturländern der islamischen Kunst entgegenbringt. Unter allen Äusserungen der orientalischen Kunst fand bei meinem Freunde wie bei jedem kunstsinnigen Laien die Buchkunst am meisten Beachtung. Dem ersten Erstaunen darüber, dass der als bilderfeindlich bekannte islamische Orient überhaupt Malereien und sogar solche figürlichen Inhalts hervorgebracht hat, folgte die Bewunderung über die Kunstwerke selbst, und diese wuchs, je mehr sich das Auge an das Fremdartige der Vorwürfe und an die Eigenheiten der Zeichenweise gewöhnt hatte.

In Paris, wo man für das wahrhaft Künstlerische wohl die feinste Witterung hat, gehören gute persische und indische Miniaturen jetzt zu den gesuchtesten Sammlungsobjekten; mehr noch als Buchillustrationen und in Farben ausgeführte Miniaturen werden die selteneren Schwarz-Weiss-Blätter geschätzt. Die hier veröffentlichten Zeichnungen des

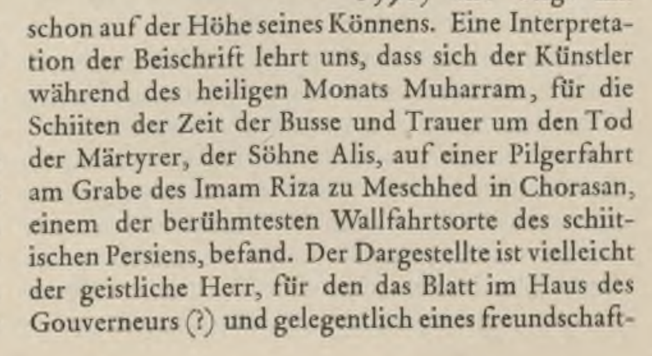
aus Tebriz gebürtigen Ali Riza Abbasi, der als Schönschreiber und Maler am Hof des kunstliebenden Schah Abbas des Grossen (1587—1628) eine Rolle spielte, entstammen einem mir gehörenden Sammelbande, in dem ein Kunstfreund fünfzig eigenhändige, meist datierte Skizzen des zu seiner Zeit viel bewunderten Meisters vereinigt hat. Dieser führte den Titel Schah nuwas (der dem König Schmeichelnde) und soll den grausamen Tod seines älteren Rivalen Mir Imad († 1615) veranlasst haben. Die erwähnten Skizzen sind meist in den Jahren 1638 bis 1643, zum Teil in Isfahan, der Hauptstadt des Landes, entstanden; sie zeigen, dass die Kunst des Meisters in engster Beziehung zur Kalligraphie steht und sich gleichsam aus ihr entwickelt hat; sie geben einen Begriff von dem erstaunlichen Können des Zeichners, seiner Fähigkeit, das Charakteristische mit wenigen Strichen wiederzugeben, einen Menschen in einer bestimmten Situation festzuhalten. Zu ihrer Ausführung bediente sich der Künstler der Tusche und eines dünnen Pinsels oder einer äusserst feinen Vogelfeder, die die zartesten Striche hervorzubringen vermag.



RIZA ABBASI, PINSELZEICHNUNG

Die erwähnte Abhängigkeit von der Kalligraphie zeigt sich z. B. bei der Wiedergabe eines alten Mannes (Abb. S. 46). Die wenigen geschwungenen Linien, die den Kontur des Körpers bilden, schwellen an oder verlieren sich zu einem Haarstrich wie bei einem Buchstaben. Von der Andeutung eines Schattens ist vollständig abgesehen. Der auf seinem Teppich knieende Alte ist anscheinend ein Tuchhändler, wie ihn Riza im Bazar einer persischen Stadt beobachtet haben mag; er preist einem Käufer ein Tuch an, ein anderes liegt vor ihm, daneben Schere, Tintenfass, Kalemdan (Schreibkasten), Rohrfedern und Papier. Bemerkenswert und für den Künstler charakteristisch sind neben den schwungvoll gezogenen Linien die hakenförmigen, eckigen Bildungen, die wir bei den Endigungen der Falten und bei der Wiedergabe der Fransen der Tücher und des Turbanshawls beobachten können.

Die gleiche künstlerische Qualität zeigt die Skizze eines korpulenten Mannes, der seinen Turban abgenommen hat, um sich den Kopf zu krauen (Abb. S. 53). Der Ausdruck des etwas bekümmerten Gesichts mit der gefurchten Stirn findet in der Situation seine Erklärung und ist meisterhaft beobachtet. Nähere Mitteilungen über dieses Blatt giebt die Beischrift, die nach der Lesung von Prof. Eugen Mittwoch lautet: „In Meschhed, dem heiligen(?), am Freitag, dem zehnten des heiligen Monats Muharram im Palaste und im Dienste der Freunde gemacht. Gemalt von Riza im Jahre 1007, speziell für den Herrn Mirza Chodja (?), Gott schütze ihn.“ Es ist die früheste mir bekannte datierte Zeichnung Rizas (vom Jahre 1598) und zeigt ihn



schon auf der Höhe seines Könnens. Eine Interpretation der Beischrift lehrt uns, dass sich der Künstler während des heiligen Monats Muharram, für die Schiiten der Zeit der Busse und Trauer um den Tod der Märtyrer, der Söhne Alis, auf einer Pilgerfahrt am Grabe des Imam Riza zu Meschhed in Chorasan, einem der berühmtesten Wallfahrtsorte des schiitischen Persiens, befand. Der Dargestellte ist vielleicht der geistliche Herr, für den das Blatt im Haus des Gouverneurs (?) und gelegentlich eines freundschaft-



RIZA ABBASI, PINSELZEICHNUNG



RIZA ABBASI, PINSELZEICHNUNG



RIZA ABBASI, ZWEI PINSELZEICHNUNGEN

lichen Beisammenseins gefertigt ist. Die Situation ist leicht erklärlich, wenn man bedenkt, dass der 10. Muharram des Jahres 1598 mit dem 14. August identisch ist, dem Höhepunkte des persischen Sommers.

Köstlich beobachtet ist der alte Mann, der auf einem Zebu reitet (Abb. S. 52). Wer Persien kennt, der glaubt dem hoch auf seinem Sattel gekrümmt hockenden Alten schon einmal begegnet zu sein; die Rechte hält die einfache Zügelleine, die mit einem Ring an der Nase des Tieres befestigt ist, während der Stock in der Linken zum Lenken dient oder auch dazu, in die Weichen des schwerfälligen Tieres gestossen zu werden, um es zu grösserer Eile anzuspornen. Im Hintergrunde ist eine Anhöhe mit Steinen und geringem Pflanzenwuchs nur andeutungsweise zum Ausdruck gebracht durch die abgerissene, punktierte Zeichenweise, auf die wir als für Riza charakteristisch schon oben hingewiesen haben.

Die Abbildung S. 50 zeigt ein Albumblatt, auf dem drei verschiedene Zeichnungen nebeneinander aufgeklebt sind. Künstlerisch bemerkenswerter wie die beiden oberen Skizzen ist die untere: Ein tatarischer Reiter lässt sein Pferd in einem Bach trinken, der mächtig aus einem Felsengebirge hervorbricht. Meisterhaft ist in der Zeichnung die Erquickung des Pferdes zum Ausdruck gebracht worden, dem sein Reiter Bewegungsfreiheit giebt, indem er sich mit losem Zügel im Sattel hebt. Eine andere, wohl auch wie jene während der Reise beobachtete Szene sehen wir auf der Abbildung S. 51 wiedergegeben. Sie trägt die Inschriften: „Am Mittwoch, dem fünften des Monats Schawwal im Jahre 148 (wohl 1048 = 9 Febr. 1639) gezeichnet" und „Das Bild ist gezeichnet von Aga Riza". Ein Reisender hat ein Nomadendorf erreicht. Es ist ein kalter Februartag; er versteckt die Hände in die herabgezogenen Ärmel und spricht mit dem Dorfältesten, einem in einen Pelz gehüllten Alten, während ein Diener mit einer dampfenden Schüssel herbeieilt. Im Vordergrunde blicken wir in ein geöffnetes Zelt, in dem eine Frau spinnt, und hinter dem zwei Figuren, ein Alter und ein Knabe, und dann ein Kamel und ein Esel sichtbar werden. Ein heftiger Wind, den jeder im Winter Persien Bereisende in schlimmer Erinnerung hat, biegt die Zweige des Strauches; im Hintergrunde sind lang gestreckte Wolken angedeutet. Diese Wolkenbildungen erinnern uns ebenso wie die Felsen der Abbildung S. 50. an chinesische Formen. Auf diesen Zusammenhang, der kein zufälliger ist, kann hier nur hingewiesen werden; jene ostasiatischen Einflüsse beherrschen ja die gesamte persische Kunst des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts; sie machen sich ebenso in der Dekoration der Keramik, wie in der der Stoffe und Teppiche geltend. Vollständig chinesisch sind die Wolkenbildungen gestaltet, die den Hintergrund des Blattes füllen, auf dem Riza eine nur noch in ihren Knochen hängende Schindmähre wiedergegeben hat (Abb. S. 49.). Ob das Tier anatomisch richtig gezeichnet ist, wage ich nicht zu entscheiden; aber wenn je, so ist hier die Hinfälligkeit der dem Tode geweihten Kreatur

ergreifend zur Anschauung gebracht worden. Dieselbe Meisterschaft, eine Empfindung zum Ausdruck zu bringen, verrät das danebenstehende Blatt, das wohl nicht absichtlich hier seinen Platz gefunden hat. Haltung, Geberde, der ins Leere gerichtete Blick veranschaulichen einen inbrünstig Betenden. Bei dieser Zeichnung wird man unwillkürlich an einen unserer grössten deutschen Künstler, einen Zeitgenossen Rizas, an Rembrandt erinnert; das Können, mit wenigen Strichen eine Welt von Empfindungen zum Ausdruck zu bringen, ist das gleiche. Ich möchte dieses Blatt in die Frühzeit des Meisters setzen; es steht dem sich den Turban abnehmenden Alten sehr nahe und ist vielleicht zur selben Zeit entstanden, auf der Pilgerreise nach Meschhed im Jahre 1598. Auch der Vorwurf dürfte dafür sprechen.

In eine ganz andere Welt versetzt uns die Zeichnung eines jungen persischen Stutzers (Abb. S. 51). Graziös hält der in einen kostbaren Oberrock, dessen figürliches Muster wiederum die Mischung ostasiatischer und persischer Formen verrät, gekleidete Jüngling einen Blumenzweig in der rechten Hand, während die Linke nachlässig mit dem Ende der Gürtelschärpe spielt. Es handelt sich wohl sicher um ein Porträt.

Von ganz besonderem Interesse sind zwei Zeichnungen des Albums, die wir als nicht vollendete farbige Blätter oder vielmehr als die Vorarbeiten zu solchen anzusehen haben (Abb. S. 47. u. 48). Beide Mal sind Veränderungen oder Verbesserungen in der Zeichnung mehrfach zu bemerken; ein durchscheinender Kreidegrund ist teilweis schon aufgetragen, um als Unterlage für die Farbe zu dienen. Auf dem einen Blatt (S. 47) sehen wir eine jugendliche Gestalt (anscheinend ein junges Mädchen); sie sitzt im Schatten eines Baumes und liest, den Kopf zu dem aufgeschlagenen Buch herabgeneigt, das die Rechte hält, während



RIZA ABBASI, PINSELZEICHNUNGEN




RIZA ABBASI, PINSELZEICHNUNGEN. DAS LINKE BLATT DATIERT: 9. FEBR. 1639

die Linke den schwarzen pelzverbrämten Mantel emporhebt. Das andere Blatt (Abb. S. 48) zeigt uns einen Alten mit Augenglas auf der Nase. Auch hier sind mehrere Veränderungen vorgenommen worden, so z. B. bei der linken Hand, die ursprünglich ein Buch hielt, das sich dann noch einmal unter dem rechten Arm findet. Auch das vorgestreckte linke Bein ist wieder aufgegeben worden. Bei dieser Zeichnung ist das Vorhandensein eines gewissen Humors nicht zu verkennen. Ist der Alte im Einschlafen begriffen? Die Inschrift lautet: Schafi al Abbas. Schafi Abbasi (ohne Artikel) ist der Name eines persischen Miniaturmalers der Zeit, der hauptsächlich in der minutiösen Wiedergabe von Vögeln und Blumen exzellierte. Eine Reihe von Arbeiten seiner Hand befindet sich in der Kaiserlichen Bibliothek zu St. Petersburg.

Da es sich hier unzweifelhaft um eine Arbeit von der Hand Rizas handelt, kann nicht eine Signatur des Schafi al Abbasi vorliegen, und es möchte deshalb nicht ausgeschlossen sein, dass wir es hier mit einem Porträt des bekannten Blumenmalers zu thun haben.

Während wir in den beiden letzten Blättern den Meister bei der Arbeit beobachten können, sein Bemühen sehen, die Aufgabe endgültig zu lösen, ehe die mit dem Kreideton überzogene Zeichnung illuminiert wurde, haben wir in der Farbentafel (S. 2) eine solche ausgeführte und vollendete Miniaturmalerei vor uns. Eine Liebesszene, die uns etwas ungewöhnlich erscheint. Ein Jüngling hält vor sich ein junges Mädchen im Schoss. Eine Schale mit Früchten und eine halb geleerte Weinflasche stehen vor ihnen; ein mit Wein gefülltes Schälchen balanciert auf dem Knie des Mädchens, und nun gilt es, sich zu umarmen, ohne dass der Wein verschüttet wird. Beide blicken gespannt auf das Schälchen, während er den Kopf der Geliebten

zu sich herumzudrehen sucht und sie sich dagegen sträubt. Dies die Situation, die um so schwerer verständlich wird, als das braungekleidete Mädchen einen grünen Turban trägt, von derselben Farbe, die das Gewand des Jünglings bildet, dessen Kopf ein hellblauer Turban schmückt. Unwillkürlich verführt diese Farbenzusammenstellung zu Missverständnissen; man glaubt, dass der grüne Turban und das grüne Gewand zu einer Figur gehören. Oder ist nicht vielleicht gerade diese Erschwerung des Verständnisses beabsichtigt gewesen? Von dem koloristischen Reiz des Originals vermag die Farbentafel keinen rechten Begriff zu geben. Die graziöse Gruppe mit ihren kräftigen, in breite Flächen geordneten Farben hebt sich wirkungsvoll von dem braunen Hintergrund ab, der sich in seiner Tönung der Hauptszene unterordnet und nur durch einzelne goldene Pflanzen und Wolken belebt ist. Eine in den einzigen grösseren freien Raum komponierte Inschrift lautet: „Am Dienstag, dem achten des Monats Schawwal im glücklichen Jahre 1039 (= 21. Mai 1630) vollendet. Zeichnung des niedrigen Riza Abbasi“.

Wir kennen eine Reihe von ähnlichen kolorierten Einzelblättern von der Hand des Riza Abbasi. Vergleicht man unsere Miniatur vom Jahre 1630 mit der 32 Jahre früher entstandenen Zeichnung vom Jahre 1598 (S. 53) und mit anderen früheren Blättern des Künstlers, so ist wohl kein Zweifel, dass sich in diesen älteren Skizzen und nicht in dieser jüngeren ausgeführten Miniatur das grössere künstlerische Können zeigt. Noch schwächer erscheint der Künstler da, wo er nicht seiner Phantasie folgen kann, sondern an feste Vorlagen und an die Tradition gebunden ist, so in den üblichen, oft recht steif wirkenden Buchillustrationen; wenig glücklich ist er auch, wenn er es unternimmt, Porträts von Europäern anzufertigen. Ein Beweis für seine Beliebtheit ist der Umstand, dass seine Arbeiten vielfach kopiert wurden, dass man oft in Sammelbänden mit seinem Namen bezeichnete Zeichnungen und Miniaturen findet, die sich bei näherem Zusehen



RIZA ABBASI, PINSELZEICHNUNG

als Nachbildungen herausstellen. Auf Riza gehen vielleicht auch eine Anzahl der hinsichtlich der Sujets oft recht gewagten Wandmalereien zurück, die sich, in Nischen angebracht, häufig in den Lustschlössern Schah Abbas I. in Isfahan und in der Provinz Mazenderan am Kaspischen Meere finden. Das kleine in Temperafarben ausgeführte Köpfchen (Abb. S. 45) entstammt einem solchen Wandgemälde aus der Palastruine Sahib Seman in Aschraf.

Riza Abbasi ist vielleicht der letzte bedeutende persische Maler gewesen. Seit der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts macht sich der nivellierende und alle Eigenart vergiftende europäische Einfluss mehr und mehr geltend. Unheilvoll ist das Schaffen der persischen Künstler gewesen, die auf Geheiss des Schahs nach Rom gegangen waren, um sich dort mit europäischer Kunst vertraut zu machen. Es ist der Anfang vom Ende, als die ausländische über die einheimische Kunst gestellt wurde; als Persien, seine Eigenart verachtend und sie aufgebend, seinen Ehrgeiz darin sah, es Europa gleich thun zu wollen.



RIZA ABBASI, PINSELZEICHNUNG. DATIERT: 14. AUG. 1598

DAS DEUTSCHE KUNSTGEWERBE IN BRÜSSEL

VON

HERMANN MUTHESIUS



Das deutsche Kunstgewerbe befindet sich auf der Suche nach dem Ornament. Schon lange glaubte man, dass der letzten ornamentlosen Zeit bald wieder eine ornamentfreudigere folgen würde. Diese Zeit scheint heute anzubrechen. In Brüssel sehen wir in den Zimmern der deutschen Abteilung überall Ornamentknospen treiben. Von den verschiedensten Richtungen aus sucht man sich dem Problem, Ornamente zu machen, zu nähern. Natürlich ist das Jugendstilornament von 1900 heute unmöglich, sowohl das der naturalistisch-pflanzlichen Art als das der geschwungenen Linie. Man versucht dafür anderes; Einige komponieren ein individuelles Ornament aus den Resten der Akanthustradition, Andre machen nordische Anleihen, wieder Andre entwickeln Formen aus der Schnitztechnik. Die meisten greifen aber einfach zurück auf die letzte Zeit, in der man noch ornamentierte Möbel machte, vor allem auf die Jahrzehnte zwischen Biedermeier und Deutschrenaissance. Es sind in Brüssel Möbel ausgestellt, die sich aufs engste an die missverstandenen Stilreproduktionen jener Epoche anlehnen, einer Epoche, die wir bisher mit völliger Einstimmigkeit als die scheusslichste von allen erklärten. Soweit reicht die Verlegenheit, die durch die Aufgabe erwachsen ist, Ornamente zu machen! Niemand scheint dazu mehr recht in der Lage zu sein. Ist der Sinn dafür erstorben, die Tendenz unsrer Zeit überhaupt ornamentfeindlich? Oder haben wir uns des Ornaments nur zeitlich entwöhnt? Jedenfalls ist der Gesamteindruck des Ornamentsuchens in Brüssel kein erfreulicher. Wir hätten besser gethan, die Gewaltsamkeiten nicht vor dem Auslande auszubreiten. Solange eine Klärung im Inlande noch nicht erfolgt ist, wäre es richtiger gewesen, sich mit dem ornamentlosen Möbel zu begnügen, das wir jetzt in Deutschland zu gestalten gelernt haben. — —

Anders als beim plastischen liegen die Verhältnisse beim Flächenornament. Hier ist das Problem einfacher, auch ist die Tradition hier nie unterbrochen gewesen. In den Werken der Textilkunst, in Teppichen, Stoffen, Stickerein, in Vorsatzpapieren sehen wir in Brüssel viel frische, gute Sachen. Eine reiche Ausbeute hat für alle Gebiete die neuerlich eroberte Volkskunst geliefert. Die Ungebundenheit des bäurischen Blumenornaments kommt dem gegenwärtigen Mangel an Stilinstinkt zustatten, das Farbenspiel ist stets erfrischend und so ist dieser Erwerb, der dem heutigen Flachornament fast sein Gepräge giebt, sicherlich als ein Gewinn zu betrachten. Aber ist es nicht merkwürdig, dass wir auch hier wieder auf Anleihen zurückkommen, und dass wir diesmal als Borger bei der untersten Schicht Derer angelangt sind, die in der dahingegangenen Epoche noch schaffend wirkten? — —

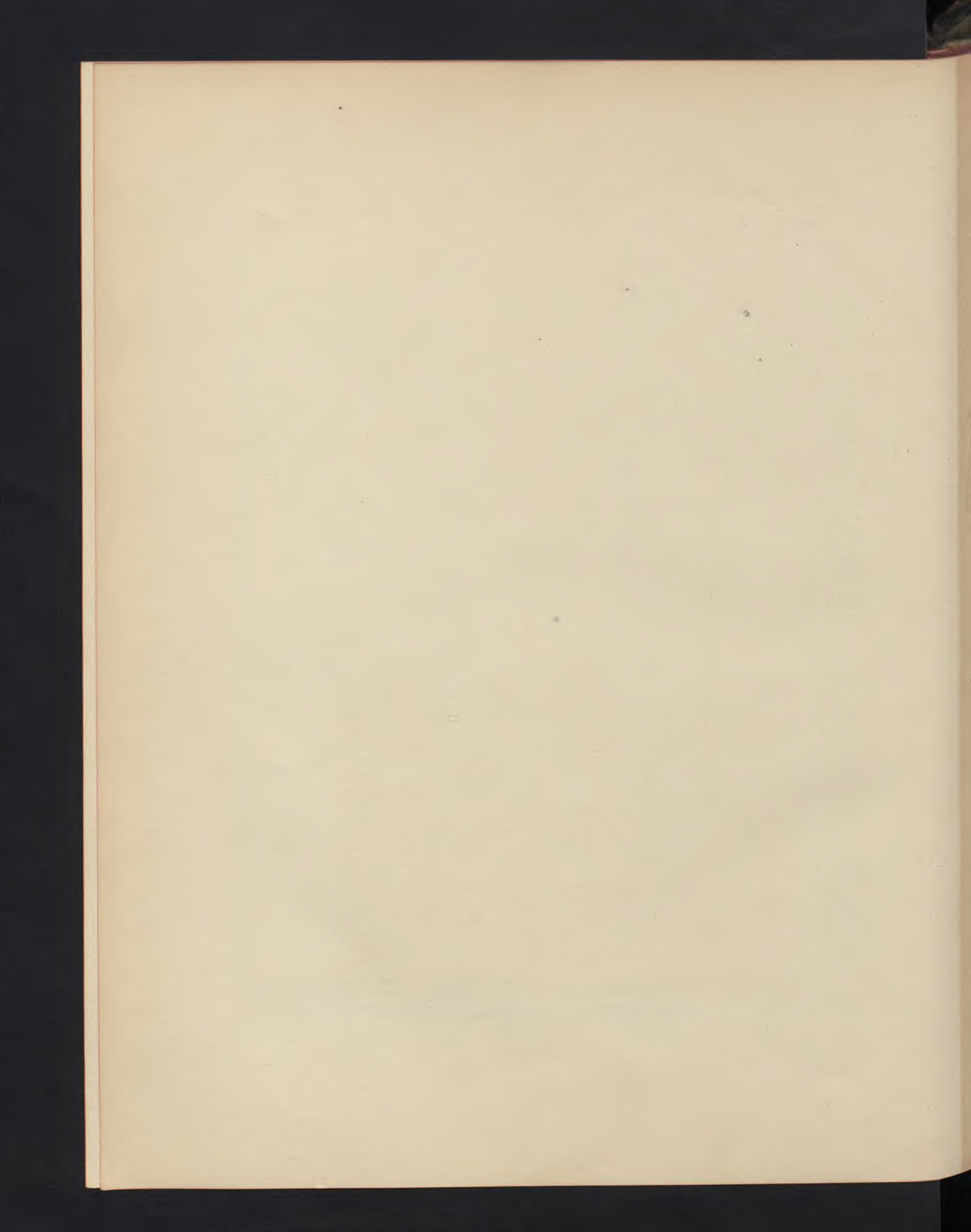
Am kräftigsten hat die neue Bewegung in der sogenannten Buchkunst eingesetzt. Wir sind mit einem Schlage in die Reihe der Nationen gerückt, die hier Liebhaberwerte pflegten. Die deutsche Buchgewerbeausstellung ist glänzend; höchster Geschmack bei grösster Gediegenheit. Eine ganze Reihe von Verlegern fühlt die Kulturverpflichtung, nur das denkbar Beste zu liefern. Die letzten Schrifttypen, die unsre Schriftgiessereien auf den Markt gebracht haben, sind edel und klassisch; der leidige Buchschmuck, der um 1900 herrschte, ist völlig verbannt; man hat eingesehen, dass statt des Schmuckes die Sache selbst, das ist das gedruckte Seitenbild als Urzelle und das gebundene Buch als Ganzes genug ist, um, in denkbar anständigste Form gebracht, „künstlerisch" zu wirken und uns zu entzücken. — —

Vielleicht präsentieren wir uns in Brüssel am nettesten in all den tausend kleineren Dingen, die dort die Lücken zwischen der anspruchsvolleren Raumkunstausstellung und den anschliessenden Sonderausstellungen ausfüllen und die da sind: Keramik, Gold und Silber, Metallgerät, Stickereien, Lederarbeiten, Kissen, Kleingerät wie Täschchen und Kästchen, Plaketten, Schmucksachen (die sehr ansprechende Ausstellung hat leider mit ungenügend beleuchteten Gängen und Kojen verlieb nehmen müssen). Hier können wir feststellen, dass wir wirklich zu einem geläuterten Geschmack vorgedrungen sind, dass die angestrengte Reformarbeit der letzten fünfzehn Jahre nicht vergeblich gewesen ist. Handelspolitisch scheint gerade dieses Gebiet sehr wichtig, denn solche kleineren Sachen werden, wenn sie geschmackvoll sind, auf der ganzen Welt gekauft, während wir für unsere Zimmerausstellungen sehr viel weniger Abnehmer finden. Allerdings bewegt sich unser Kleinkunstgewerbe, um wirklich in der Welt an erste Stelle zu treten, noch immer etwas zu sehr auf der billigen Linie. Das, was in Brüssel ausgestellt ist, ist natürlich mit der Exportware von ehemals nicht im entferntesten zu vergleichen, aber es befriedigt vielleicht doch noch nicht die Ansprüche des Liebhabers. Man braucht sich nur der Kostbarkeiten Laliques zu erinnern, um zu wissen, was geleistet werden muss, um die höchste Marke zu erreichen. — —

Worin sich aber die deutsche Ausstellung von allen



MAX SLEVOGT, EINLADUNGSKARTE. AQUARELL



andern grundsätzlich unterscheidet, das ist die künstlerische Ordnung und Disciplin, die über dem Ganzen ausgebreitet ist. Nicht nur ist das Innere der Hallen in anständige Form gebracht, sondern jede Sektion der Ausstellung innerhalb dieser Hallen ist künstlerisch wohl geordnet, in architektonisch disponierten Raumumschliessungen, in gut, praktisch und schön gestalteten Vitrinen untergebracht. Eine höhere Tendenz. Das, was wir im weitesten Sinne Architektur nennen hat überall heilsam gewirkt und alles übersichtlich, klar und gefällig gestaltet. Das durch die Ausstellung laufende Publikum merkt nicht, woran es liegt, aber etwas Unerklärliches, ihm bisher Unbekanntes drängt sich ihm auf: als Schlussurteil erfolgt regelmässig eine Äusserung der Bewunderung über die „deutsche Organisation" — womit das Wesen des hier wirkenden Architektonischen treffender gekennzeichnet ist, als irgendwelche Umschreibungen es vermöchten. – –

Deutschland ist das einzige Land, das in Brüssel einen ernsten Willen zur Kultur bekundet. Alle andern Länder schlafen oder spielen, Deutschland arbeitet. Es arbeitet nicht nur, um Geld zu gewinnen, es arbeitet auch an sich selbst, an seiner Bildung, an der ihm bisher fehlenden selbständigen Kultur. Aus einem abhängigen Lande, das es bisher war, will es ein kulturell führendes werden. Damit hat es vielleicht noch gute Weile, denn die gewaltige Tradition Frankreichs steht hier im Wege. Die ganze Welt glaubt noch an den französischen Geschmack — den es eigentlich nur noch in Konservenform giebt. Denn Frankreich schiebt nur Requisiten hin und her, hantiert mit klischierten Formen, die frühere, glänzend arbeitende Jahrhunderte geschaffen haben. Deutschland ist voller künstlerischer Jugendkraft, der architektonische Sinn ist, gereizt durch das aufspringende Kunstgewerbe, neu erwacht und bereit, sich weithin zu bethätigen. Möge der Ernst nicht sinken, denn wir haben gewaltig viel zu thun. Wenn es gelänge, die Bewegung noch eine Zeitlang dem Fahrwasser der Mode fern zu halten und wenn allen jenen Neigungen zum Literarischen, Kapriziösen, Antiquarischen der Garaus gemacht werden könnte, die jetzt ihren Kopf bereits wieder zu erheben beginnen, so könnten wir viel erhoffen. Leider halten nicht alle, die mitstrebten mehr Stand. Schon bröckeln Teile aus dem schönen Ganzen ab, das wir noch 1906 in Dresden sahen. Tendenzen, die aus dem Impressionismus hereinzudringen scheinen, nagen an der architektonischen Grundlage und drohen die eben erlangte Einheitlichkeit zu zerstören. — Hier liegt die grosse Gefahr für die Architektur: unsre auf den Moment gestimmte, im hastigen Treiben dahindrängende Zeit ist ihr im Prinzip feindlich. In der Malerei und Literatur hat diese Zeit ihren Niederschlag finden können, in der Architektur ist ohne die Möglichkeit ruhiger Ausreifung nichts zu erwarten. Das Architektonische ist das Gegenteil des Impressionistischen. Die Architektur ist der selbstverständliche, sagen wir: der langweilige Hintergrund, auf dem sich das wechselvolle, nervöse, amüsante Leben abspielt. Architektur kann niemals sensationell sein, sie negiert damit sich selbst. Sie ist auf demselben Punkte zu Ende, wo sie den Versuch macht, anekdotisch zu werden. Einige solcher Versuche kündigen sich in der Stille in Brüssel an, ohne vorläufig jedoch den sonst guten Eindruck der Kunstgewerblichen Ausstellung wesentlich zu beeinträchtigen.



KARL BUCHHOLZ, HERBSTLICHER WALD. AUSG. IN DER WEIMARER JUBILÄUMSAUSSTELLUNG



KUNSTAUSSTELLUNGEN

WEIMAR

Das Jahr ihres fünfzigjährigen Bestehens feierte die *Weimarische Kunstschule* mit einer Jubiläumsausstellung, die eine lehrreiche Rückschau bot über ein halbes Jahrhundert deutscher Malerei.

Für die Bedeutung Weimars, als eine Stätte der Augenschulung sind die Namen und Werke von Künstlern entscheidend, die dort als Schüler oder Lehrer thätig waren: Böcklin, Lenbach, Liebermann, der Tiermaler Brendel, der Landschafter Buchholz, der Pfadfinder von Gleichen-Russwurm, Begas, Leopold von Kalckreuth und die jetzigen Lehrer: Ludwig von Hofmann, Olde, Thedy, Melchers, Mackensen, Hagen, Smith, Förster und Rasch. Diese Namen sind ein Bekenntnis, ein Programm, dessen Sinn es ist, dass unter dem System der freien Wahl des Meisters von seiten der Schüler ein sich von Zeit zu Zeit verjüngendes künstlerisches Leben und Werden möglich wurde und noch möglich ist. Das unterscheidet die Weimar-Schule, die hinfort „Hochschule für bildende Künste" genannt werden soll, von den meisten akademischen Lehranstalten. Ohne Sonderbestrebungen und vor allem ohne festgelegte „Prinzipien", die verengen und veralten, hat sie bewiesen, dass eine Malerakademie sehr wohl nützlich und grundlegend wirken kann.

Interessant ist die historische Distanz, die man bei solcher Gelegenheit zu Meistern, wie Böcklin und Lenbach gewinnt. Was Lenbach gekonnt hat, als er noch lernte, was er später nicht mehr zu machen für nötig hielt: das bewiesen verschiedene Beispiele aus der frühen und der späteren Periode. Die Studien aus der Zeit, da Lenbach den schlafenden Hirtenknaben der Schack-Galerie malte, zeigen, wie er damals den Dingen mit nüchternem Ernste nachging, bis er sie hatte. Der „Italiener mit der roten Weste", der „Mann mit dem Dudelsack" und das prächtige Langohr in seiner staubig struppigen Echtheit: ich ziehe diese Arbeiten manchem virtuosen Porträt des späteren Lenbach vor. Von seinen Bildnissen waren eigentlich hier nur zwei gut: ein unsigniertes Damenporträt in hellem Kleide, von grossem Liebreiz, licht und fein im Ton und Ausdruck, und das bekannte Döllinger-Bild (im Besitz des Grossherzoglichen Museums am Karlsplatz) eines der tiefsten Seelenspiegel von Lenbachs Hand.



ALBERT BRENDEL, TIERE AUF DER WEIDE
AUSG. IN DER WEIMARER JUBILÄUMSAUSSTELLUNG

Und der liebe, tapfre Arnold Böcklin! Hier sah man, wie er langsam, schrittweise aus der Romantik sich herausgearbeitet hat. Das kleine Doppelbild von sich und seiner Frau, abendlich wandelnd im Spätsommer, von rotem Weinlaub überrankt, entstammte den jungen Mannesjahren; es steckt noch in der Idyllenromantik der Spitzweg und Schwind. Noch früher ist der grosse weibliche Profilkopf; übrigens von einer Leere und „Talentlosigkeit", die geradezu rührend ist! Dazu ein spassiges Gemälde: „Der Teufel in der Schmiede", das Böcklin unter Mitwirkung von Begas und Lenbach in Weimar gemalt haben soll. Und dann die kleinen, weiträumigen Landschaften. Ja, auch ein Böcklin fiel nicht fertig vom Himmel herunter!

Die Landschaft war das Wesentliche und Entscheidende im neunzehnten Jahrhundert. Wie erkennt man das deutlich bei Brendel (dem Kuhmaler) und Buchholz und Hoffmann von Fallersleben. Diese Leute liebten die Landschaft mit Inbrunst, gleichsam in Ermangelung einer Religion. Sie beteten sie an, aber nicht nur das Tatsächliche und Zufällige in ihr, sondern vor allem das Organische und Konstruktive, wobei das Momentane nur als Stimmungsgeber wichtig erschien. Bildchen wie: „Die Schonung", von Hoffmann-Fallersleben, wie „die Wiese mit Wassertümpel", oder der „Dorfteich" kennzeichnen wunderbar die Art dieser Maler, in die Natur zu gehen mit dem Willen zum Bilde.

Wirklichkeitsdarstellung in einem mehr modernen Sinne hat der feine und liebenswürdige Freiherr von Gleichen Russwurm versucht. Zu seinem Schaden, denn das Problem der rein

sachlichen Wiedergabe der Lichterscheinungen wurde, namentlich in der Öltechnik, dem schon weit vorgeschrittenen Künstler verhängnisvoll. Das bewies die Ausstellung seiner Ölbilder im Karlsplatz-Museum, unter denen gerade das Aquarell „Marine“, (mit der Aussparung der Weiss-Technik) vom Jahre 1883 angenehm heraustrat. Die Bildstudien, die sich doch nicht bildhaft aufbauen und öfter auseinanderfallen, wie z. B. die aus Helgoland, der „Säemann“ mit grossen leeren Stellen, oder der „Sommerabend“, der mehr eine Frühmorgenstimmung in den Farbtönen suggeriert, verraten den Suchenden, aber mit den Nachteilen des in die Irre Wanderns einer zweifelnden Zeit. Aber eben deswegen gebührt von Gleichen ein ehrendes Gedenken, weil er nicht unterliess zu forschen und sich nicht mit einer bequemen Erkenntnis beruhigte, weil er Anregungen in sich verarbeitend weitergab.

CHRISTIAN ROHLFS, STEINWEG AUSG. IN DER WEIMARER JUBILÄUMSAUSSTELLUNG

Fast wie ein Abgeschiedener tauchte in Weimar Friedrich von Schennis wieder auf. Viel Sehnsucht und viel Sinnliches durcheinander, eine herbstliche Schwüle, in der sich, wie bei den Fontainebleauer und Versailler Parkidyllen, antike Traurigkeit mit Rokokopikanterie mischt, geben den Gemälden und Radierungen dieses niederrheinischen Patriziersohns ihre eigene Note.

Von Christian Rohlfs, dem geborenen Schleswiger, waren zwei Landschaften der selbständigen oder „mittleren“ Entwicklungsperiode und Etliches aus seiner letzten jüngsten Phase ausgestellt. Mir scheint der „Mittlere“ der bessere Rohlfs. Nicht weil damals mehr Solidität in ihm steckte, sondern weil es immer etwas peinlich berührt, wenn ein gereifter Älterer mit den Allerjüngsten oder mit überstarken fremden Einflüssen wieder ins Gedränge gerät. Die „Badenden Frauen“ gehören in die letzte Kategorie; der hervorragend technisch und tonig wirksame „Steinweg“ mit dem sandweissen Grund und dem wirren Gestrüpp, und die lichtdurchblitzte Allee nach Belvedere gehören zu seiner mittleren Periode, von der Rohlfs abirrend sich weit entfernte. Ob er den Weg zu sich selbst wieder findet, hängt wahrscheinlich zum guten Teil von der Art ab, wie er sich zu den grossen modernen Franzosen und Flamen stellt. Diese haben es Professor Rohlfs offenbar angethan. Das Hagener Folkwang-Museum kann, bei aller dankenswerten Anregung, einem stillen Träumer wie Rohlfs, der die Hälfte des Jahres dort verbringt, offenbar merklichen Schaden zufügen, wenn er den Suggestionen unterliegt. Ein Sirenenlied wird selbst alten Seefahrern gefährlich. Nicht Jeder hat die Odysseus-Stärke, sich an den Mast festzubinden!



JUL. SEYLER, HERBSTMORGEN AUSG. IN DER MÜNCHENER SEZESSION

Ein in allen alten Sätteln Gerechter, der doch stets fein und diskret bleibt, ist Max Thedy, der als Lehrer Hervorragendste in Weimar, der älteren Münchener Schule entstammend. Einmal ist er Holbein, einmal Rembrandt, ein andermal Lenbach; doch nie platt und langweilig. Das

Porträt in altdeutscher Tracht, das niederländische Interieur oder die Mutter mit Kind sind Beweise dieser, vom Modernen abgewandten, aber immer künstlerischen Feinfühligkeit. Auch Theodor Hagen war hier nach verschiedenen Perioden („Burg Niedeck", „Thüringische Landschaft" und „Die alte Mühle") von einer jüngeren („Im Garten") gut zu unterscheiden. Man darf der älteren Periode den Vorzug hinsichtlich der Kraft des Ausdrucks und der Wahl des Motivs geben; die neuere ist lichter in den Farben, doch von abflauender Wirkung. Zu überraschender Frische steigt Hagen dagegen in den Radierungen auf, die in der graphischen Abteilung durch bildhafte Kraft hervorragten. Unter den Toten wäre noch des ersten Direktors der Kunstschule von 1860 zu gedenken, des Grafen Stanislaus Kalckreuth, genannt „Kalckreuth d. Ä." Er vertrat die klassizistische und romantische Kulissenmalerei, von der sich jetzt der jüngere Graf Kalckreuth gerade so bedacht und ehrlich-nüchtern zu hüten weiss.


SCHRAMM ZITTAU, MARKT AUSG. IN DER MÜNCHENER SEZESSION

Von den Jüngsten der lebenden Generation an dieser Stelle zu sprechen, erübrigt sich, weil sie, rein kunstgeschichtlich gesehen, nur die letzten Konsequenzen der vorangegangenen Entwicklung darstellen.

Ihrer wurde schon anlässlich der deutschen Künstlerbund-Ausstellungen dieses Jahres gedacht.

Wilhelm Schölermann.

❀

DIE MÜNCHENER KUNSTAUSSTELLUNGEN

Schärfer als in Darmstadt, weniger deutlich als in Düsseldorf herrscht in der *Münchener Sezessionsausstellung* jene merkwürdige Stimmung der Sammlung, des Beharrens, der Konzentration und eines fast ängstlichen Zögerns vor Wagnissen, die ein typisches Merkmal zahlreicher Ausstellungen des Jahres 1910 ist. Würde Stuck nicht herausfordernd dazwischentreten, so würde diese Stimmung noch sichtbarer sein. Stucks „Perseus und Andromeda" bedeutet der Allgemeinheit einen neuen Triumph dieser nach zeichnerischen Qualitäten wenig gewürdigten, in ihrer Komposition bedenklichen, in ihren Mitteln anspruchsvollen Kunst. Das Unmögliche des Kompromisses zwischen der Ornamentik des Gegenständlichen — ich finde nur diesen Ausdruck — und der Farbenexekution, zwischen Leidenschaftlichkeit des Kontrastes und Bühnenpose muss dem Publikum imponieren. Das „Blenden" Fritz August Kaulbachs im *Glaspalast* ist augenscheinlicher. Das Kapitel von der Dekoration der Makart und Piloty hat hier eine neue Seite erhalten. Dem Stuckschen Gemälde bei offenen Türen in Hallen und Sälen genau gegenüber gehängt — ein seltsamer Antipode — ist des in England verstorbenen Kölner Malers Neven-Dumont „Pierrot". Man möchte der gewissenhaften Arbeit gerne die sweetness der „Geschichte", die sich im Gartenlaubenstil von der Leinwand ablesen lässt, fortwünschen. Die Tonigkeit geht über den englischen Einfluss günstig hinaus und erhebt das englisch Photographische der Figuren in lebensvoller Modellierung.


PIETZSCH, SOMMERABEND AUSG. IN DER MÜNCHENER SEZESSION

Sonst halten sich die Genremaler durchweg zurück, während die Landschafter wie immer in München hervortreten. Diesmal giebt Pietzsch mit einer schneebedeckten Isarhöhe ein vorzügliches Beispiel für die Vermeidung allzu dekorativer Ausnutzung des leuchtenden Weiss schneeiger Flächen, wie sie Reiser immer mehr bevorzugt und selbst der talentvollste Winterlandschafter, Fritz Osswald, liebevoll betrachtet. Das Skizzenhafte der Seylerschen Herbststimmungen hat sich zu zwei luftig gehaltenen, lichten Bildern konzentrirt. Es scheint, als sollten wir hier die für moderne Anschauungen bestimmte Sprache der berühmten Münchener Landschafter von gestern wieder vernehmen. Unter den Porträtisten halten Groeber und Georgi Stand. Sehr wenig sagt die Plastik. Einen Ehrenplatz erhielt eine von Sperl und Leibl sorgsam gemalte und koloristisch fein gestimmte Abendlandschaft mit Figuren aus dem Jahre 1885.



LEOP. VON KALCKREUTH, DAMENBILDNIS
AUSG. IN DER VEREINIGUNG NORDWESTDEUTSCHER KÜNSTLER, HERFORD

Wenn wir in der *Ausstellung der Künstlergenossenschaft* von den Karlsruhern und bei den Einheimischen von der charakteristisch auftretenden Luitpoldgruppe absehen, einige Jüngere beachten wie den Weimarer Landschafter Rudolf Siegmund und uns sonst nur den vier Einzelausstellungen zuwenden wollen, so ist es uns schon mit Rücksicht auf die nötige Kürze nicht zu verdenken. Der *Glaspalast* bedeutet in seiner Zusammensetzung von 1909 soviel wie in der von 1911. Warum also 1910 besonders ehrenvoll behandeln! Ludwig von Löfftz, der in der Mitte zwischen Sechzig und Siebzig ist, hat den Zeitpunkt für eine Ausstellung seiner Skizzen gut getroffen. Manche dieser ruhigen Interieurs, die die edle Abkunft des Künstlers als Diez-Schüler erweisen, sind von jener schönen Zusammenstellung im Herbst 1907 in Erinnerung. Rötliche, im Ton fast noch über Diez hinaus auf den alten Schleich weisende Heidelandschaften zeigen, dass es Unrecht war, Löfftz als Genremaler einzureihen. Dagegen ist es leider Hermann Kaulbach (gestorben 1909) niemals gelungen, den Purpur der Pilotyschule loszuwerden. Er wandelt immer im gleichen Theaterlicht, und nur flüchtig einmal steigt in ihm der Gedanke an die Durchsichtigkeit der Luft auf, wie er auch als Porträtmaler seiner bis ins hohe Alter schönen Mutter oder Karl Stielers, wo ihm die Skizze genügt, kräftiger zupackt. Ein feines Empfinden, wie es in seiner Treuherzigkeit wohl nur unter alten Münchner Malern vorhanden ist, wo es jetzt aber ebenfalls ausstirbt, spricht aus den einfachen Studien Philipp Röths. Am meisten historisch verdächtig wirken die Plastiken des ebenfalls verstorbenen Anton Hess, obligate Arbeiten jener unnatürlichen Porträtierungskunst, die nach klassischem Schema arbeitet.

Dass die *„Scholle“* es vorzieht, nur alle zwei Jahre auszustellen, giebt ihren Mitgliedern Gelegenheit, mit ihren älteren Werken in sämtlichen ihr unterthänigen Kunstsalons und sogar im Seitenbau der mohammedanischen Ausstellung in den Vordergrund zu treten. Wer weiss, ob sie gefehlt hätten, wenn sie dieses Kesseltreibens hinter ihrem offiziellen Rücken nicht sicher gewesen wären. „An sich“ wäre der Beschluss, wenn er Nachahmer fände, so übel nicht; aber den Altmünchenern bereitet diese Emanzipation ihrer Lieblinge ebenso ein leises Unbehagen wie die *juryfreie Ausstellung* der Vielzuvielen in der *Schrannenhalle.* Mögliche Säle in unmöglicher Gegend. Hierüber sei nur gesagt, dass das Wesentliche, die Frage der Berechtigung, unter allen Umständen bejahend gelöst ward, auch ohne Rücksicht auf die manchem Künstler wenig zusagende, in München längst zur Konvention gewordene Prämiierung.

U.-B.

HERFORD

Von der *Gewerbe- und Industrieausstellung,* die man in der kleinen, alten, an mittelalterlichen Künsten reichen Stadt Herford in diesem Sommer veranstaltet hat, darf man ausserhalb des ravensbergischen Ländchens gerne schweigen. Aber diese Veranstaltung hat den Anlass gegeben zu dem Wagnis einer Kunstausstellung, der ersten in dem stillen westfälischen Städtchen, und an

dieser darf man nicht achtlos vorübergehen. Denn sie ist eine so überraschend gute Gesamtleistung, dass sich auch verwöhnte Kunststädte ihrer nicht zu schämen brauchten. Das verdankt sie der geschickten erfahrenen Arbeit Professor W. Ottos, der sie zu einer Angelegenheit der ‚*Vereinigung nordwestdeutscher Künstler*‘ gemacht hat.

Mag Anfangs der Verdacht bestanden haben, dass in dieser Vereinigung mittelmässige „Heimatkunst“ ein fruchtbares Feld für ihre Gewächse finde, so hat er sich bald doch gelegt, seitdem Graf Kalckreuth, Hans Olde, Feddersen, Vinnen, Burmester, Kuehl, Tewes zu den Führenden in jeder ihrer Ausstellungen geworden sind. Auch die Herforder Ausstellung ist streng gesiebt und zeigt ein gutes Niveau. Die Anordnung in vier grossen Gemäldesälen und ebensovielen kleineren Räumen für Graphik und Kleinskulptur, ist hübsch bereichert durch ein heiter gestimmtes Gartenzimmer, das Heinr. Vogeler in die Flucht der Räume eingefügt hat. Die Bilder hängen locker und wohlbedacht auf naturfarbenem Rupfen. Behns Panther, Peterichs Büste des Grossherzogs von Oldenburg und Kleinbronzen von ihm und Georg Römer, Barlachs prächtiger Zecher und kleine Tiergruppen in Porzellan von Pagels sind zwischen Gemälden und Graphik verteilt.

Graf Kalckreuths feierlich grosses Bildnis einer alten Frau auf der Gartenbank, einige andere Porträts und ein Hamburger Fleet ergänzen das Bild seines Schaffens. Linde-Walther, E. Oppler und Olde sind mit Bildnissen, Mohrbutter mit seinem alten Lootsen gut vertreten. Unter den Landschaftern herrscht Ulrich Hübner neben Vinnen, Hellwag, dem verstorbenen Overbeck, A. Illies und Feddersen. Carlos Grethe hat einen grossen Krabbenfischer und ein Hamburger Hafenbild beigesteuert. Eitner ist mit einem feinen Akt und H. F. Hartmann mit Pferden an der Tränke gut vertreten. In den graphischen Sälen sieht man Heinr. Vogelers erste Radierungen, Illies interessante Holzschnitte und Ätzungen in mehreren Farben; als Aquarellist ist Matthes mit seinen Karikaturen aus dem Pariser Theater und Gesellschaftsleben vertreten. Heinr. Vogeler hat ausser seiner bekannten „Verkündigung“ und dem Melusinenmärchen, eine Heidelandschaft und eine neue breit gemalte Version seiner heiligen drei Könige gesandt. Alles in allem scheint mir, dass der Kunst und den Künstlern sehr damit gedient wäre, wenn neben den grossen Ausstellungen auch die kleinen Gelegenheiten öfter als bisher mit so viel Liebe und Sorgfalt ausgebaut würden, wie diese Herforder Ausstellung.

K. Schaefer-Bremen.

DRESDEN

In den Räumen des *Sächsischen Kunstvereins* auf der Brühlschen Terrasse hat die vor Jahresfrist etwa neu begründete Künstlervereinigung Dresden ihre erste Ausstellung veranstaltet. Die Vereinigung ging hervor aus der Verschmelzung verschiedener bisher getrennt wirkender Sondergruppen: infolgedessen bringt sie zwar nichts wesentlich neues, giebt aber einen guten Querschnitt durch die Dresdner Produktion der Gegenwart — zumal man neben den Arbeiten der Altbewährten auch die Jüngsten hat zu Worte kommen lassen. Gotthard Kuehl, Bracht, Zwintscher bezeichnen die eine, die Brückengruppe etwa die andere Seite. Man sieht gute Arbeiten von Sterl, Otto Fischer, Emanuel Hegenbart wird durch Otto Gussmanns Wrbaporträt angenehm überrascht und konstatiert vor den Bildern der Kirchner, Heckel, Dietze, Pechstein, wieviel an Versuchen zu neuem sich regt. Von der Plastik sind ein paar Porträtbüsten Wrbas, einiges von Pöppelmann, Diez, Lange zu nennen. Eine besondere Abteilung ist der Dresdner Architektur gewidmet: Namen wie Kreis, Dülfer, Schumacher, Erlwein, Lossow und Kühne bezeichnen hier das Niveau. — Zwei Säle hat man auswärtigen Gästen eingeräumt. Den einen haben die Berliner inne: Liebermann, Corinth (mit einem ausgezeichneten weiblichen Akt), Slevogt, Brockhusen, Hettner, Beckmann und Hans Meid (mit dem „Abbruch“), Rösler (mit einem Selbstbildnis) verdienen hier Erwähnung — von den Plastikern Gaul und Georg Kolbe mit seinen ringenden Kindern. Von den Münchnern, Stuttgartern, Karlsruhern sind Pankock, Hayek, Püttner etwa zu nennen. Unter den kunstgewerblichen Arbeiten fallen die geschmackvollen kleinen Silbersachen Ehrenlechners auf. — Der Gesamteindruck der Ausstellung, die bis zum Dezember geöffnet bleibt, ist der einer sicheren Gediegenheit.



E. BARLACH, MELONENESSER.
AUSG. IN DER „VEREINIGUNG NORDWESTDEUTSCHER KÜNSTLER“ IN HERFORD

Die gleichzeitige Ausstellung der „Brücke“ bei *Arnold* giebt dieselben Ein-

drücke wie in den vergangenen Jahren. Radikalste Versuche, der Analyse des Impressionismus die konzentrierte Synthese, bis zur Primitivität vereinfachend entgegenzusetzen. Versuche, wie sie das heutige Frankreich unter der Einwirkung Cézannes ebenfalls macht — nur dass hier an Stelle der Rücksicht auf das Gewordene und des damit bedingten geschmackvollen Akademismus die Konsequenz der Methode getreten ist. Infolgedessen weiss man nicht immer, ob es sich um Kühnheit der Anschauung oder des Vortrags handelt, und ob die Anschauung nicht des öfteren durch die Methode vergewaltigt wird. Die besten Arbeiten haben Pechstein und E. L. Kirchner geschickt; auch von Heckel sieht man ein paar ganz gute Landschaften.

P. F.

❋

BERLIN

Der farbigen Reproduktion nach einem Aquarell Max Slevogts ist in diesem Hefte ein Ehrenplatz gegeben worden, ungeachtet der Bestimmung dieses Blattes als Adresskarte eines Berliner Kunstsalons, weil es sich dem Feinsten, Geistreichsten und Meisterlichsten zugesellt, was der als Illustrator so bedeutende Künstler bisher in diesem Genre geschaffen hat. Man wird an die besten Blätter des „Ali Baba" und des „Sindbad" erinnert, oder an jenen schönen, früher einmal hier reproduzierten Entwurf einer Umschlagzeichnung für „Kunst und Künstler". (Band VII, Seite 35.) Slevogt stellt sich mit solchen Blättern unmittelbar neben den Menzel der besten Zeit; es ist in diesem Arabeskenwerk, wie nebenbei, ein ornamentaler Raumsinn, wie man ihn so kultiviert und graziös im ganzen modernen Kunstgewerbe vergebens sucht. Die Kunsthandlung, die sich diese Adresskarte hat anfertigen lassen, empfiehlt sich allein durch die Wahl eines solchen Künstlers. Denn es ist diese Wahl schon ein Programm. —

Es eröffnet dieser Salon für graphische Kunst von *Ch. de Burlet* die Saison denn auch mit einer äusserst interessanten Ausstellung von Tieraquarellen und Gelegenheitsentwürfen aus den Mappen Max Slevogts. Es wird davon im nächsten Heft im besonderen noch zu sprechen sein. —

Die preussischen Ministerien der öffentlichen Arbeiten, der Finanzen und des Königlichen Hauses haben gemeinschaftlich ein beschränktes Preisausschreiben zur Erlangung von Entwürfen für den Neubau eines Berliner Opernhauses am Königsplatz erlassen und dazu Architekten wie Genzmer, Fürstenau, Ihne, Seeling, Thiersch, Littmann, Karst und Schwechten eingeladen.

Dazu ist zu bemerken, dass es falsch war, den Platz von vornherein zu bestimmen und nicht auch dafür Vorschläge zu erwarten; es war falsch, den Wettbewerb zu beschränken, da manches schöne Talent mit seiner Hilfe hätte erkannt werden können; und es war vor allem falsch, nur Architekten wie die genannten zu wählen. Wir vermissen Namen, die unter keinen Umständen fehlen durften: Peter Behrens, Martin Dülfer, Theodor Fischer, Schmitz, Wilhelm Kreis, Pankock, Endell und viele Andere, die wichtiger sind als die von Akademikern und Routiniers. Nicht dass ein Erfolg solcher Modernen im Bereich der Möglichkeit läge, wo man ja weiss, was gefordert wird. Aber es wäre wahrscheinlich ein wunderschönes Material zutage gefördert worden, das, wenn nicht Berlin, so doch dem übrigen Deutschland hätte zugute kommen können.

Ein Komitee, dem die Herren Dr. Paul Hartwig, Prof. Max Klinger, Prof. Carl Neumann, Prof. Friedrich Fehr und Dr. Franz Servaes angehören, wendet sich an die Freunde der Kunst Anselm Feuerbachs mit der Bitte um Beiträge für eine Erinnerungstafel, die in Venedig an dem Hause angebracht werden soll, wo der unglückliche Künstler vor dreissig Jahren starb. Die Inschrift soll in deutscher und italienischer Sprache abgefasst werden und lautet: „Hier starb am 4. Januar 1880, einsam und verkannt, ein Grosser im Reiche der Kunst, Anselm Feuerbach. (Gestiftet von Verehrern des Meisters im Jahre 1910.)" Beiträge, worüber quittiert wird, sind zu senden an Herrn Alfred Hartwig, Dresden-A., Gutzkowstrasse 22 pt. —

Bei *Paul Cassirer* giebt es eine umfangreiche Sperl-Ausstellung, in der man den bescheiden tüchtigen bayrischen Kleinmeister vollkommen studieren kann. An dieser Stelle braucht bei dieser Gelegenheit aber über die Vorzüge Sperls und über die Relativitäten seiner Kunst nicht ausführlich gesprochen zu werden, weil Julius Mayr es bereits vor einiger Zeit (Jahrgang VII, Seite 207) in der gründlichsten Weise gethan hat. — —

Bei *Rudolf Lepke* finden in den nächsten Wochen folgende Versteigerungen statt: am 18. Oktober die grosse Porzellan- und Antiquitätensammlung Carl Jourdan, Frankfurt a. M.; am 8. November die Sammlung Hans Schwarz, Wien; am 10. November die kunstgewerbliche Sammlung Georg Lackner, Wiesbaden; am 15. November Gemälde und Zeichnungen aus dem Nachlass Segantinis; und am 29. November eine Pariser Sammlung französischer Gemälde und alten Kunstgewerbes.

Bei *Amsler und Ruthardt* wird am 17. Oktober der Nachlass (Graphik) von Joachim Sagert versteigert, vom 10.—12. November die graphische Sammlung eines süddeutschen Kunstfreundes und am 14. und 15. November die Sammlung Kügler, die das graphische Werk A. Menzels in seltener Reichhaltigkeit enthält. K. S.



NEUE BÜCHER

Hans von Marées, sein Leben und sein Werk. Von Julius Meier-Graefe. Zweiter Band, R. Piper & Co. Verlag, München.

Hans Thoma, fünfzehnter Band der Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. Herausgegeben von Henry Thode. 874 Abbildungen. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart.

Im Herbste des Lebens. Gesammelte Erinnerungsblätter von Hans Thoma. Verlag der Süddeutschen Monatshefte, München.

Julius Meier-Graefe hat den zweiten Teil seines auf drei starke Bände berechneten Maréeswerkes zuerst herausgebracht. Es enthält dieser Band Reproduktionen sämtlicher bekannten Bilder von Marées und der meisten der Zeichnungen. Es ist also eine Vollständigkeit und Gründlichkeit erstrebt, als handle es sich um einen Klassiker wie Raffael oder Michelangelo. In diesen nach gewisser Richtung ja zu starkem Beifall zwingenden Eigenschaften liegt eine Schwäche des Werkes. Es verlässt Einen nicht das Gefühl, als sei Meier-Graefe in seiner Liebe für Marées und in seinem Entdeckungseifer zu unbedingt verfahren. Marées verliert in diesem Bilderwerk, weil man zu viel Schwaches und Gleichgültiges neben dem Bedeutenden zu sehen gezwungen ist. Wenn Meier-Graefe für seinen Künstler propagieren will, so durfte er nicht damit beginnen ihn zu katalogisieren. Der Autor, dessen Stärke in einer sehr subjektiven Passioniertheit liegt, hat sich in diesem Band zu künstlicher Objektivität, zu künstlicher Kälte gezwungen. Er entfaltet auch dabei bewundernswerte Eigenschaften der Gründlichkeit; aber wie er Marées damit im Lichte steht, so steht er auch sich selber und der Genussfähigkeit des Lesers im Wege. Ein Werk über Marées, das umfangreicher zu werden verspricht, als es die ein Jahrhundert europäischer Malerei umfassende Entwicklungsgeschichte desselben Autors ist, wirkt notwendig inkommensurabel. So fragt man sich, zum Beispiel, für wen eigentlich die jeder Reproduktion beigegebenen, unendlich mühsamen, fleissigen, klugen und eine Fülle von Kenntnissen enthaltenden Farbenanalysen gemacht sind. Solche Farbenanalysen findet man ja schon im zweiten Band des Werkes über die deutsche Jahrhundertausstellung. Und man findet sie dann auch in dem neuen Katalog des Kaiser-Friedrich-Museums. Nirgends aber kann man was Rechtes mit ihnen beginnen. Diese Farbensteckbriefe würden gute Dienste leisten, um Bilder wiederzuerkennen oder um zweifelhaft gewordene neu zu konstatieren; doch liegt die Wahrscheinlichkeit dieses Bedürfnisses bei Marées Bildern ja gar nicht vor. Es bleibt darum ein Bedauern, eine Arbeitskraft wie die Meier-Graefes, die wahrhaftig nicht Ursache zu solcher registrierenden, jedes Qualitätsurteil tendenzvoll vermeidenden Thätigkeit hat, von dem relativ Subalternen so in Anspruch genommen zu sehen. Dankbar ist man

dagegen für die Personalien und thatsächlichen Nachrichten, die den einzelnen Reproduktionen hinzugefügt worden sind. Sie sind in ihrer klaren Bestimmtheit zusammen mit den Bildern dem Aufmerksamen schon wie eine Biographie. Erschöpfend und erstaunlich inhaltsreich ist, zum Beispiel, der längere Textabschnitt über die Neapler Fresken. Dieser Abschnitt allein wäre schon ein wertvolles Buch. Ebenso gehören die längeren Exkurse über die Hauptwerke, über ihre Entstehung und Eigenart mit zu dem Ernsthaftesten, was Meier-Graefe geschrieben hat.

Die Kolumnentitel dieses Buches verraten schon die Disposition des Bandes, der die Biographie enthalten wird. Danach stellt sich der Aufbau etwa folgendermassen dar: „Anfänge; Lehre bei Steffeck; der Einfluss Berlins; der Kampf um das Malerische; die Münchener Meister; die Lehre in Italien; Beginn der Klärung; der Kampf um die Farbe; der Bildnismaler; das Dekorative; Ausbildung des Typs; das Nackte in der Landschaft; das Monumentale; Überwindung des Abstrakten; Maler und Bildhauer; Sehnsucht nach dem Fresko; ex fide vivo." Man sieht auf Grund dieses Schemas der Biographie mit lebhaftestem Interesse entgegen; um so mehr als die ausserordentliche Leistung dieses Katalogbandes etwas absolut Erschöpfendes vermuten lässt. Bei allen Vorbehalten, die der vorliegende Band zu machen zwingt: es leuchtet doch aus allen seinen Seiten die unendliche Liebe und Verehrung heraus, die der Autor für seinen Künstler fühlt. Es ist diese leidenschaftliche Hingabe aber etwas so Schönes und so Seltenes, dass sie, auch dann noch, wenn sie das rechte Augenmass für das Wünschenswerte verliert und des Guten zuviel thut, sich selbst ein Monument setzt, während sie es dem grossen deutschen Künstler zu errichten unternimmt.

Die Ausstattung des Bandes ist gut. Es mussten freilich zu viele Bilder reproduziert werden, als dass immer mit gutem Geschmack hätte arrangiert werden können. Und auch im Satzbild könnte auf manche Unzulänglichkeit hingewiesen werden. Immerhin handelte es sich hier aber um ein so schwieriges, traditionsloses Unternehmen, dass das Resultat doch den vorzüglichen Leistungen unseres Buchgewerbes zugerechnet werden muss. —

❊

Ein Opfer des Zuviel ist auch der Thomaband, den die Deutsche Verlagsanstalt ihren „Klassikern" der Kunst eingereiht hat. Grundsätzlich ist zu sagen, dass diese Ehrung Thomas durch seinen Freund Henry Thode ebenso wenig in die Reihe von Klassikern wie Raffael, Michelangelo, Rembrandt, Rubens u. s. w. hineinpasst, wie Uhde und Schwind es thun. Die modernen Künstler hätten eine eigene Reihe bilden müssen; dann wäre der Bücherfreund der Verlagsanstalt für zwei nützliche Unternehmungen dankbar gewesen. Davon abgesehen aber war es ein Fehler, einen vollständigen Thoma geben zu wollen, anstatt nur das Vorbildliche seines Werkes zu zeigen. Achthundertvierundsiebenzig Abbildungen nach Werken Thomas kann kein gebildeter Kunstfreund ansehen, ohne dass ihn tödliche Langeweile überkommt. Dagegen könnte man hundert Bilder auswählen, die den Künstler viel vollständiger repräsentierten, die ihn als eine eigenartige, wesentliche Persönlichkeit zeigen, wogegen nun die Fülle des Zufälligen und Misslungenen in das Buch einen beherrschenden Zug von Alltäglichkeit bringt. Und doch will dieser Band nicht, wie der Marécsband, ein Katalog sein, sondern ein zur Ehrung bestimmtes Dokument. Thode hat seinem verehrten Freund einen schlechten Dienst geleistet. Er hätte dasselbe als Herausgeber thun müssen, was Thoma in seinen besten Bildern gethan hat: das Wesentliche der Erscheinung betonen, das Unwesentliche, Zufällige zurückdrängen. Aber Thode weiss eben nicht — er hat es hundertmal bewiesen — was wesentlich und was unwesentlich ist. Auch sein Begleittext zeigt es. Der ist unendlich dürftig und genügt nur den allerpopulärsten Ansprüchen. Thode steht nirgends über seinem Gegenstand und auch nicht abseits davon in gehöriger Distanz. Wo er Eigenes sagt, da langweilt er; und wo sein Text interessiert, da sind die autobiographischen Aufsätze ausgeschrieben worden, die Hans Thoma selbst vor einiger Zeit veröffentlicht hat. —

❊

Dieses Autobiographische ist im Verlag der Süddeutschen Monatshefte veröffentlicht worden, unter dem Titel: „Im Herbste des Lebens" und ist als Dokument einer geschlossenen Persönlichkeit interessant und wertvoll. Mit autobiographischen Büchern wie wir sie von Ludwig Richter, W. von Kügelgen und Anderen besitzen, darf man Thomas Erinnerungsblätter freilich nicht vergleichen. Denn es fehlt ihnen ganz die schöne altmodische Sachlichkeit, die jene Bücher auszeichnet und interessant macht. Thoma schreibt merkwürdig unobjektiv. Er spricht eigentlich auch da immer von sich selbst, wo er von Sachen zu sprechen vorgiebt; er scherzt, schweift ab und — ja, das Wort muss heraus — kokettiert mit sich und seinem eigenen Gemüt. Darum kann man nie lange bei der Lektüre bleiben. Es treibt in diesen Schriften dasselbe Ichwesen sein Spiel, das in anderer Form in Heinrich Heines Schriften zu finden ist. Dass Thoma sich sehr arisch, süddeutsch gemütlich und ohne Genie giebt, verbessert die Sache nicht. Man findet natürlich viel des Interessanten, und es ist aufs höchste lehrreich, sich den Menschen Thoma zu entdecken; aber doch ist es am Ende fatal, wenn man sich sagen muss, dass man nicht einem einzigen starken oder originellen Gedanken begegnet ist, dass es in dieser Persönlichkeit unbekannte Tiefen nicht mehr giebt.

Diese sentimentalische Selbstgenügsamkeit und Grossväterlichkeit, diese ewige Abendrotsmilde macht schliesslich ganz nervös. Um so mehr als Thoma, trotz seiner Gegenversicherungen, sich über etwas relativ so Unbeträchtliches wie die Kunstkritik niemals beruhigen kann. Ich für mein Teil denke höher von Thoma, als Thode es praktisch in dem von ihm herausgegebenen Werke thut und höher, als Thoma in diesen Erinnerungsblättern von sich selber zu denken scheint. Ich stelle mir zwei Dutzend der bedeutendsten Bilder des nun siebenzigjährigen Meisters vor Augen und halte mich an den darin verborgenen Zug, der auf Tiefe und Grösse deutet. Ich halte mich an das Unsterbliche in Thoma, das scheinbar weder sein Biograph Henry Thode noch der Meister selbst mit klarem Bewusstsein erkennen und das allein doch wert ist fortgesetzt angeschaut und betont zu werden, weil es das über das Zufällige und Alltägliche Erhobene ist, Das, um dessenwillen die Persönlichkeit Thomas der deutschen Kunst etwas bedeutet und das zu offenbaren ihre irdische Sendung war und ist.

Karl Scheffler.

❊

Wilhelm Bode: Florentiner Bildhauer der Renaissance. Bruno Cassirer Verlag, II. Aufl. 1910.

Die neue, um zwei Aufsätze, die, ebenso wie die anderen, vorher im Jahrbuch der Königlich Preussischen schen Kunstsammlungen veröffentlicht worden sind vermehrte Auflage der Florentiner Bildhauer bietet Dem, der das Zuweisen von Kunstwerken an bekannte Meister, oder ihre Einfügung in eine bestimmte Kunstreihe kennen lernen will, vielseitigste Anregung. Zumal die temperamentvolle Art der Darstellung macht die Lektüre fesselnd und interessant, regt allerdings auch zum Widerspruch an; denn das Temperament, das den gelehrten Mann erst zum bedeutenden Menschen macht, giebt eine gewisse Einseitigkeit und Schärfe gegenüber der Meinung Anderer.

Besonders beachtenswert ist die Methode, durch die Bode seine Zuschreibungen gewinnt. Aus den bezeugten Werken eines Meisters aus den verschiedensten Epochen hebt er die allgemein charakteristischen Merkmale seiner Hand heraus und sucht sie dann in den unbenannten Werken wiederzuentdecken, trotz zeitlicher Unterschiede in der Entstehung. Aus diesem Grunde erscheint mir der Aufsatz über Luca della Robbia der wertvollste zu sein. Mögen Forscher wie Bacci und Venturi manches Werk mit anderem Künstlernamen belegen, die Beweisführung erscheint hier lückenlos und sachlich tief begründet. Die Schwäche der Methode zeigt sich allerdings dort, wo an Stelle von bezeugten Werken als Ausgangspunkt zugeschriebene, also strittige treten und mit gleicher Sicherheit benutzt werden. Bei der rastlosen Thätigkeit des Verfassers, der sich ständig selbst kontrolliert und korrigiert (wie zum Beispiel die Abbildungen Nr. 130 und 131, früher Bellano, jetzt Riccio von ihm genannt werden, oder das Fortlassen der früher Donatello gegebenen Fontäne im Vorraum der Pitti Galerie auf Seite 37, Anmerkung, um einzelne Beispiele für viele zu geben) ist diese Methode nicht gefahrbringend; sie kann es in der Hand Derer werden, die über geringere Bildungsmöglichkeiten als Bode verfügen. Wenn zum Beispiel Muther in seinem nachgelassenen, so gut geschriebenen Buche zur Charakterisierung eines Künstlers ein Gemälde wählt, das Bode ihm erst zugewiesen hat, das also ein Problem und keinen Ausgangspunkt bietet, so kann das leicht den Unkundigen irreführen. Dennoch hat Bode mit dieser kühnen Methode dort wo Brachland und Urwald in der Kunstgeschichte einst waren (Rembrandt's Jugendwerke, Elsheimer, italienische Bildhauer und so weiter) Unvergängliches geschaffen.

Wenn der Verfasser in seinem Vorwort mit Recht nicht selbst so geringen Wert auf die Benennungen einzelner Werke gelegt hätte, möchte man ihm die Fragezeichen, die man sich notiert hat, gern vorlegen. Könnte man zum Beispiel den Sockel des Marzocco (wie ich 1907 in den Monatsheften für Kunstgeschichte Heft 10/11 gethan habe) nicht dem Benedetto da Majano zuweisen? Die Ornamentik stimmt mit dem 1476 gefertigten Altar der heiligen Fina in S. Gimignano zusammen; dass ihn der gegen 1480 entstandene Holzschnitt von Florenz schon zeigt, macht es möglich ihn um das Jahr 1478 anzusetzen. Warum müssen wir bei dem Berliner Giovannino an dem Namen Michelangelo festhalten? Da nach Bodes eigenen Worten „man sich nur darüber einig sein sollte, ob ein Werk künstlerisch wertvoll ist oder nicht", so müsste es genügen, wenn man, wie Bode gethan hat, um den Giovannino die Gruppe der ihm verwandten Plastiken zusammenstellt und seine künstlerische Überlegenheit bewiesen zu haben glaubt. Die Taufe auf den grössten Namen giebt dem Werke nicht grösseren künstlerischen Wert. Das Gleiche gilt von dem Aufsatz „Leonardo als Bildhauer".

Gerade die Erkenntnis, ob ein Kunstwerk wertvoll ist oder nicht, wird durch die immer grössere Spezialisierung der Kunstgeschichre in den Hintergrund gedrängt. Dass Bode, der als Museumsleiter diese Anschauung auch praktisch durchführen kann, hiergegen auftritt, soll stark unterstrichen werden. Hierfür muss man ihm gleich dankbar sein, wie für das Buch, das eine Ausführung dieses Gedankens bedeuten soll.

Robert Corwegh.

NEUNTER JAHRGANG. ERSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 13. SEPTEMBER. AUSGABE AM 1. OKTOBER NEUNZEHNHUNDERTZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.



Prof. Max Liebermann

Hänse Herrmann
Berlin W.
Potsdamerstr. 134a

HÄNSE HERRMANN

hat ihre Werkstatt für Lichtbildnisse in der Potsdamerstr. 134a durch Hinzunahme des darunter gelegenen Stockwerks wesentlich erweitert. Ausgestaltung und Einrichtung



Tilla Durieux

Hänse Herrmann
Berlin W.
Potsdamerstr. 134a

zweckentsprechend und geschmackvoll durchgeführt, kann man sich in dem köstlichen Biedermeier-Zimmer und in den behaglichen anderen Räumen wohl zu Hause fühlen. Von den beiden Ateliers ist das eine nur für Kinderaufnahmen bestimmt und mit seinen

modernen Möbeln und prachtvollen Spielsachen wohl geeignet, das Entzücken der ganzen Kinderherzen zu erwecken.

Wir bringen unseren Lesern heute einige neuere Proben von Hänse Herrmanns Aufnahmen. Sie zeigen künstlerisches Verständnis für die Aufgaben der Photographie



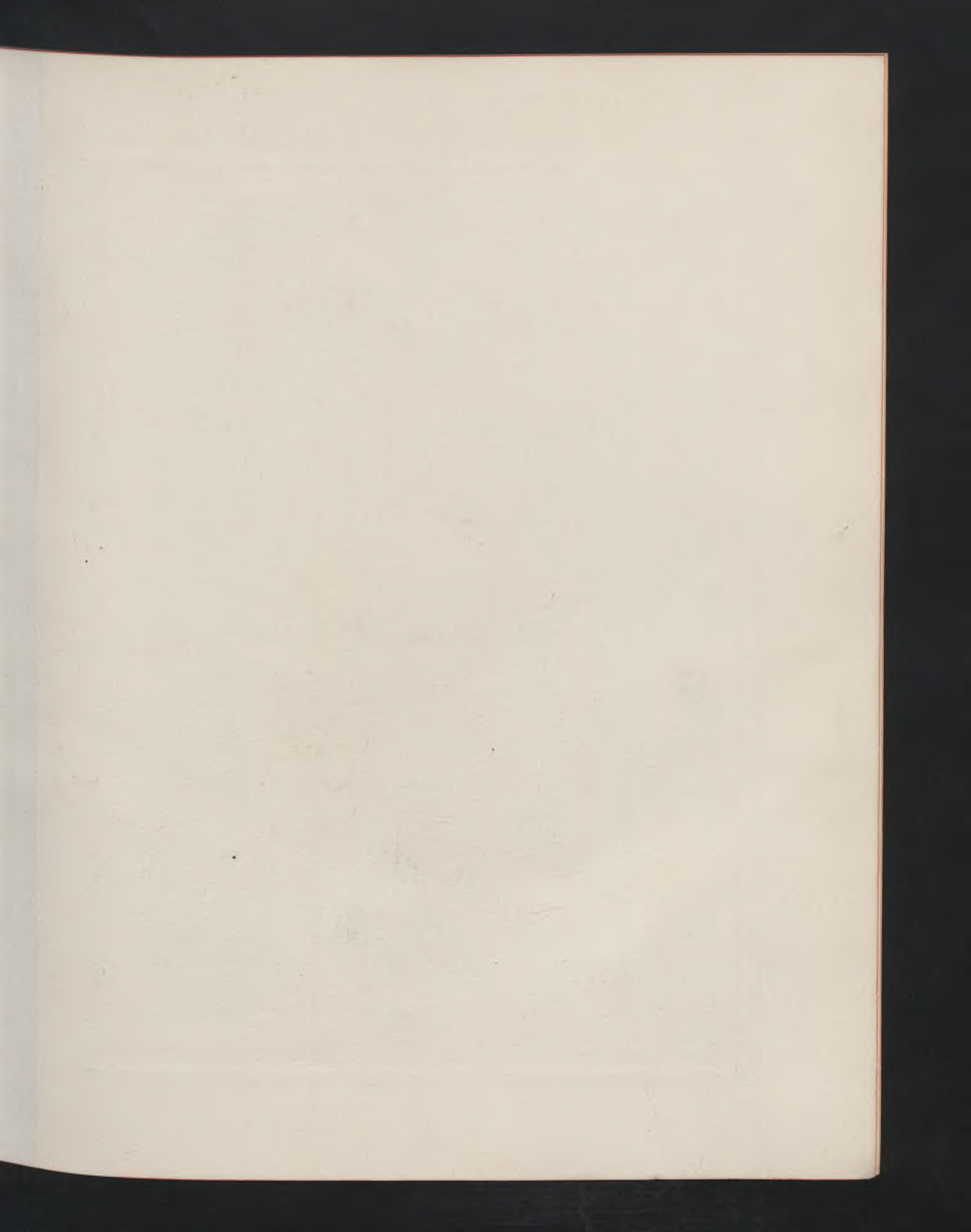
Hänse Herrmann
Berlin W.
Potsdamerstr. 134a

und liebevolles Eindringen in die Eigenart der dargestellten Persönlichkeit, ohne der Malerei vorbehaltene Wirkungen (durch künstliche Unschärfe) erzielen zu wollen. Die Originale sind technisch auf das sauberste ausgeführt, was in unseren Reproduktionen naturgemäss nicht voll zum Ausdruck kommen kann. Die vier Bilder sind Heimaufnahmen, im nächsten Heft werden wir noch einige Atelieraufnahmen bringen.



Prof. Arthur Kampf

Hänse Herrmann
Berlin W.
Potsdamerstr. 134a





Bruno Cassirer, Verlag, Berlin

Gravure u. Druck von Carl Hahn, Berlin.

Max Slevogt
Tänzerin.



MAX SLEVOGT

VON

ERICH HANCKE



Ein bescheiden aussehendes Bild, das neben seinen helleren modernen Nachbarn wie ein Aschenbrödel zurücktritt, den empfänglichen Blick aber in einen eigentümlichen Bann zwingt hängt in dem Kunstsalon von Casper in Berlin. Es ist ein Porträt von Slevogt noch aus seiner Münchner Zeit und stellt die „Blonde Theres" dar, eine Kellnerin aus dem Prinzregentencafé, in die eine ganze Generation von Künstlern und Studenten verliebt war. Ein scheinloses Bild, in dunkelgrünem Ton gehalten, auch der schmale grüngetönte Holzrahmen schon für München bezeichnend. Vom ersten Tage an, wo ich es vor zwölf Jahren dort in der Sezession sah, wurde es eins meiner Lieblingsbilder. Wie vor allen Arbeiten Slevogts aus dieser Zeit hatte ich die Empfindung, ein Freund von mir habe es gemalt. Machte das die starke, Jedem, der dort gelebt hat, so vertraute Münchner Atmosphäre, die aus dem Porträt herausweht, oder, und das ist wahrscheinlicher, das warme Temperament, das es zurückstrahlt? Nirgends anderswo konnte es entstehen mit seinen Vorzügen und seinen Schwächen. Es ist Münchner Art, die Lenbachs Einfluss nicht verleugnet, das Wohlgefallen an dem distinguierten Aussehen nachgedunkelter Bilder, an der Patina, dem Rost und Staub der Jahrhunderte. Aber diese künstliche Sprache ist hier in den Dienst des Lebens gestellt und der sie spricht, ist ein echter, lebensvoller Künstler. Das bezeugt die Energie, womit er durch tausend gefährliche Nebenformen und das Spiel mannigfaltigster Farbflecke hindurch dem stark erfassten Gesamteindruck nachgegangen ist.

Die bewegliche Person, der man ansieht, dass Stillstehen ihrer Natur zuwider ist, scheint eben vor den Maler hingetreten zu sein. Auf einem Stuhle neben ihr liegt ihr Hut. Die rechte Hand hängt

herab, die linke ist mit einer sehr glücklichen Bewegung in die Hüfte gestützt. Es ist ein hübsches Mädel mit ihrem rotblonden lockigen Haar, den grünen Augen, der feinen, spitzen Nase und dem sehr roten Munde. Ein leichtes Lächeln geschmeichelter Eitelkeit, der Eifer, recht gut zu halten und dabei ein Anflug von lauerndem auf der Hut sein sind auf dem Gesicht zu lesen. Das Kleid ist dunkel, an Hals und Taille durch ein helles Band unterbrochen, dessen feines Blau den Teint hebt. Zierliche Chiffontuffs von gleicher Farbe sind zu beiden Seiten des Halses angebracht.

Die Jugendfrische, die über diesem Bilde liegt, ist indessen nicht nur auf das reizende Modell zurückzuführen, es spricht aus ihm der erhöhte Zustand eines Talentes, das seine Schwingen wachsen und sich schon von dem Erfolge getragen fühlt; es liegt in ihm die glückliche Dumpfheit des Münchner Lebens und zugleich die Energie, das Gefährliche dieses Lebens zu überwinden.

Als ein echter Kolorist zeigt sich Slevogt hier, als Einer, der nicht nur Härten zu vermeiden und zwei oder drei Töne zu angenehmen Harmonien zusammenzustellen weiss, sondern der das farbige Leben der Gegenstände empfindet und auf die Leinwand bringt. Das Fleisch, das er malt, ist wirkliches Fleisch, es ist warm, es errötet, man sieht das Blut unter der Haut; und ebenso giebt er alle anderen Qualitäten nicht durch witzig nachahmende Pinselstriche, sondern einzig und allein durch die Farbe.

Keine Spur findet man auf dem Bilde von jenen löschpapiernen grauen, bald zu grünen, bald zu blauen, bald violett-erfrorenen Tönen, die auf den Bildern anderer nicht koloristisch begabter Maler die mühsam erhaltene Farbe doch immer an irgendeiner Stelle durchlöchern. Vom ersten Strich an stellt er die farbige Skala auf eine Höhe, auf der mit Leichtigkeit sich zu bewegen eben nur einem wirklichen Koloristen gegeben ist.

Die Einwirkung des lenkenden Geschmacks ist gering bei dieser Kunst, die leidenschaftlich, und ganz von dem augenblicklichen Impuls abhängig ist. Auch ist sie nicht einfach, sondern ganz im Gegenteil auf das Reiche, Schillernde, Komplizierte gestellt. Slevogts kompliziertesten Bilder sind seine besten, zum Beispiel „der verlorene Sohn". Aber auch Rembrandt ist ja nicht einfach und doch der grösste Maler.

Und wie seine Farbe, so ist auch seine Zeichnung leidenschaftlich, fern von allem Stilisieren, aber ohne Kleinlichkeit augenblicklich Gesehenes lebendig wiedergebend, eine treffliche Gefährtin für eine solche Malerei.

Während sich auf dem Bilde der Kellnerin das ganze malerische Interesse auf den Kopf des Modells konzentriert, zeigt eine „Tänzerin", die aus derselben Zeit stammt (im Besitze der Kunsthandlung R. Wagner), des Künstlers Fähigkeit aus starkfarbigen Stücken ein Ganzes aufzubauen, das auch als solches den sinnlichen Reiz der Einzelheiten hat. Das Sujet an sich ist nicht allzu verführerisch. Ein mageres knochiges Mädchen. Ihren Oberkörper bekleidet eine Art von rotgerandetem Hemd, während von der Taille ein rotes Gazeröckchen zu den Knieen herabfällt. Weisse Strümpfe und rote Pantoffeln vervollständigen das primitive Kostüm. Mit leicht erhobenem Kopf, die nackten Arme in die Hüften eingestützt, den rechten Fuss etwas vorgestellt, steht sie vor einer gelbgrauen Wand. Der Maler machte nicht den geringsten Versuch sein Modell zu verschönern. Er malte die entblösste Büste so mager wie sie war, ja, mit einem gewissen Eifer folgt er den Ausladungen der spitzen Ellenbogen und den Überschneidungen der sehnigen Arme. Wie stark aber empfindet er auch die Schönheiten, das Rührende der Haltung und den Glanz der Farbe. Ja, er bekleidet dieses unscheinbare Geschöpf in seinem dürftigen Aufzuge mit einer solchen Pracht und das ohne die schlichteste Natürlichkeit zu verlassen, allein durch das Vollblütige des Kolorits, dass das geschmeichelte Auge mit immer neuem Wohlgefallen an ihm herabgleitet.

Eine ganze Welt liegt zwischen diesen Bildern und den meisten andern, die heut die Wände der modernen Ausstellungen füllen. Es sind seitdem die Wogen einer ganz neuen Anschauung über uns dahingebraust, das Äussere, wenn auch nicht den Gehalt der Kunstwerke völlig umgestaltend.

Die französischen Maler des vorigen Jahrhunderts, die Finder eines neuen Weges der Kunst empfanden in ihrem Streben nach bewegendem Leben, dass die Farbe der alten Koloristen ihrem Wesen nach ruhig, ja vielleicht bewegungsfeindlich sei. Bei den alten Meistern fiel ihr nur die Aufgabe zu, die Eigenfarbe der Körper und ihre Qualität wiederzugeben und durch Zusammenstellung und Abstimmung eine dem Musikalischen ähnliche Wirkung auf unsre Phantasie auszuüben. Alles Andre: Licht, Bewegung und Form war der Zeichnung überlassen. Die Lasur, die durchsichtige Farbschicht, die über eine fertig gemalte Unterlage gegossen wird, ist das Charakteristikum der alten Koloristik und die grössten Koloristen haben sich ihrer am meisten bedient.



MAX SLEVOGT, DIE BLONDE THERES

Franz Hals, in seiner Leidenschaft für Bewegung der alte Meister, der die meiste Verwandtschaft mit der neuen Kunst hat, wurde durch sein Genie dahin geführt, sowohl jede Nachahmung der Epidermis der Stoffe als auch die greifbare Körperlichkeit des alten Kolorits zu vermeiden. Er verzichtete auch auf das Musikalische der Stimmung, aber seine Wirkungen erreichte er doch auf zeichnerische Weise.

Die Franzosen nun wollten die Farbe, wie sie im Gemälde das Darstellungsmittel ist, auch wirklich zum Ausdrucksmittel machen, und es gelang ihnen, indem sie durch Beobachtung, im Hinblick auf ihre Veränderung durch wechselnde Einflüsse, dem einzelnen Farbton ebensoviel Wert verliehen wie Rembrandt einem Strich seiner Zeichnung. Was ein Farbton bedeuten kann, davon gaben die „Erschiessung Maximilians“ von Manet und die „Brücke“ von Monet auf der diesjährigen Berliner Sezession bewunderungswürdiges Zeugnis.

Was aber kann diese Kunst den Schüler anderes lehren als zu beobachten, und wonach sonst verlangt dieser als nach einem Mittel, das ihn der ewigen Beobachtung überhebt? Er will ein für allemal gelernt haben.

Da der Geist dieser neuen Malerei allen Rezepten widerstrebt, so haben die Nachahmer aus Äusserlichkeiten eine Art von System konstruiert und, modern gesinnt, betonten sie nun Das, wodurch sich die neuen Bilder am meisten von den alten unterscheiden. Da spielt denn nun die Helligkeit eine Hauptrolle. Wie mit einer Uniform bekleideten sich die impressionistischen Schulbilder mit einer die Augen beleidigenden Helligkeit, die weit davon entfernt ist Das zu geben, worauf es eigentlich ankommt, nämlich das Licht. Der nachgedunkelste Rembrandt hat mehr Licht als alle diese grellen oder blassen Bilder.

Die Natur ist nicht sowohl hell oder gar blass als klar. Diese Klarheit, die den Alten allerdings in dem Grade nicht zu eigen war, findet man in den besten Werken von Daubigny, Manet, Renoir, Monet und Anderen vereinigt mit einer schönen Tieftonigkeit, und diese Bilder sind der wahrste und schönste Ausdruck der Natur.

Zu völliger Bedeutungslosigkeit ist die Farbe in den Händen der Schule herabgesunken. Sie ist fast willkürlich und hat weder die Vorzüge der alten noch der neuen Koloristik. Sie prahlt mit einer Verachtung der altmodischen Farbenkomposition, besitzt aber nichts von der intimen Schönheit der neuen Meister. Doch ob modern oder nicht: um koloristisch zu malen muss man eben Kolorist sein. Auch unter den beweglichen Tönen der neuen Malerei muss sich die charakteristische Eigenfarbe der Dinge aussprechen, nur noch richtiger, feiner differenziert.

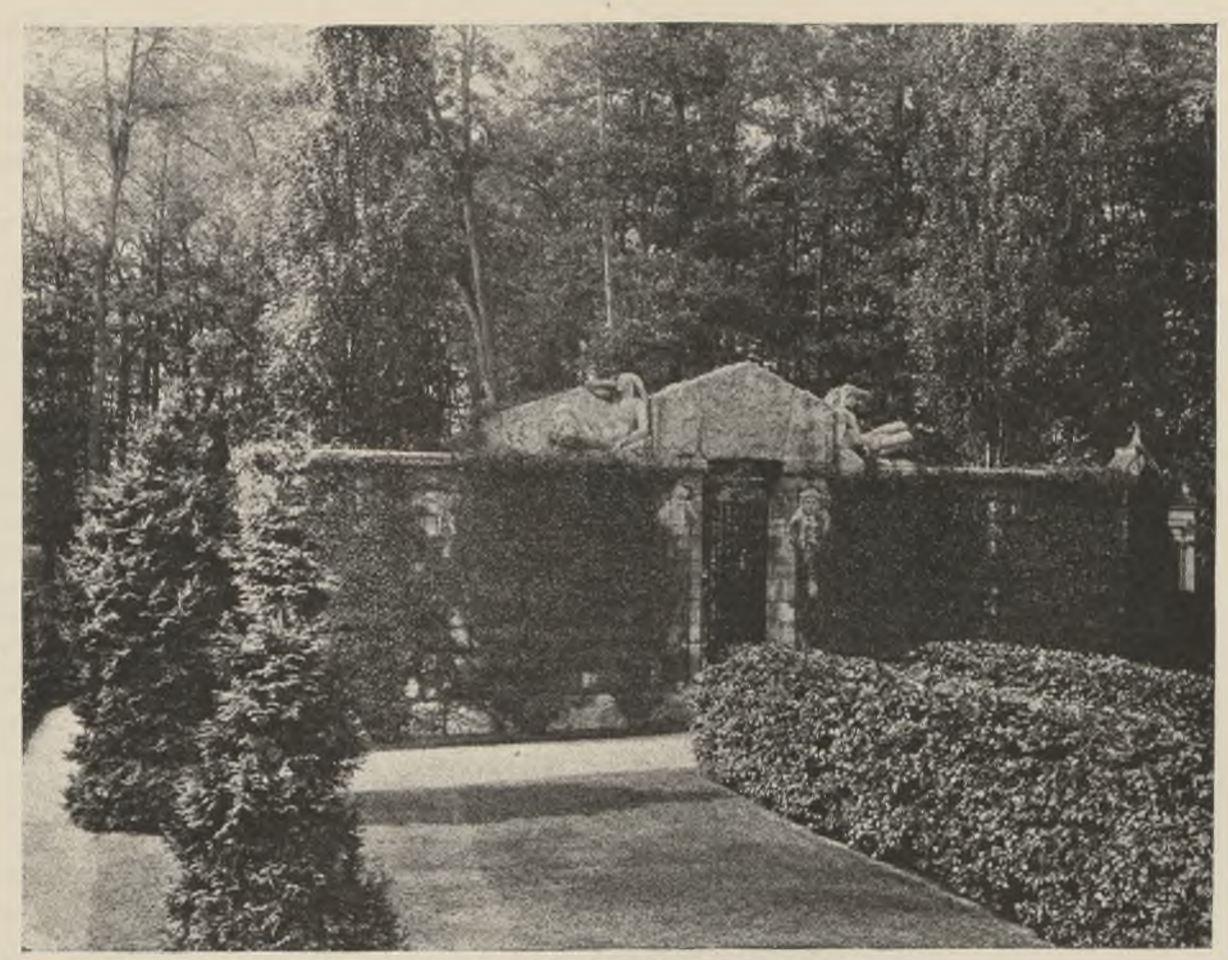
Die von Frankreich ausgehende Strömung war zu stark, als dass Slevogt von ihr unberührt hätte bleiben können. In jahrelangem Ringen hat er sich mit ihr gemessen. Er schuf in dieser Zeit vermöge seines grossen Talentes viele hervorragende Werke, aber doch ist es nicht zu verkennen, dass die neue Art seiner ganzen Natur antipathisch ist. Sie verlangt von dem Künstler eine Selbstbeherrschung, die seinem Temperament unmöglich ist. Die Vorzüge jener Werke lagen denn auch nach einer anderen Seite hin, es waren im Grunde die seiner früheren Arbeiten, ihre grössere Einfachheit wurde aufgewogen durch das Hervortreten starker Farbenkontraste, die nicht immer künstlerisch wirkten.

Seit drei Jahren aber, zuerst mit seiner Kleopatra, kehrte er mit Bewusstsein auf seinen eigenen Weg zurück und die grosse Gruppe der nackten Bacchanten auf seinem Tannhäuserbilde in der diesjährigen Sezession zeigt ihn auf einem Gebiete, wo er als Fürst herrscht.

Die Anklänge an die französische Kunst sind überwunden, aber auch jede Spur von Lenbachischem Einfluss ist ausgemerzt; und mag diese Malerei auch mehr zu der der alten Meister hinneigen, so ist sie doch eine selbständige, vollblütige Äusserung einer ungewöhnlichen Malerbegabung. Sinnlichkeit ohne Lüsternheit, Reiz ohne Süsslichkeit und eine fortreissende Energie sprechen aus ihr. Man fühlt sich hier in Gegenwart einer Persönlichkeit, die zu Dem was sie thut, geboren ist.

Was mir dieses Stück Malerei so bewundernswert macht ist, dass es ganz ohne Zuhilfenahme von bunten Eigenfarben zu einer solchen Farbenpracht heraufgeführt ist. Es sind nur helle Körper auf dunklem, neutralem Grunde. Allein der Wechsel in den Fleischtönen und vor allem ihre Kraft schaffen hier das Kolorit. Und das will bei der Grösse des Stückes etwas heissen!

Was in den beiden Bildern aus früherer Zeit, die, von vielen gleichwertigen, der Zufall mir jetzt entgegenführt, das Talent Slevogts versprach, das hat es, was man auch über das Tannhäuserbild als Idee und als Ganzes denken mag, nirgends besser gehalten als in dieser meisterhaften Gruppe, die allein für sich schon ein bedeutendes Bild ist.



ALFRED MESSEL, ERBBEGRÄBNIS DER FAMILIE RATHENAU
BILDHAUER: H. HAHN

ALFRED MESSEL

VON

KARL SCHEFFLER



Es giebt eine Art von Künstlern, die weder die Tragweite ihres Wirkens noch der Charakter ihrer Leistung im vollen Umfange zu erkennen vermögen und die spät erst entdecken, dass sie höher hinauf gelangt sind, als sie in ihren Entwickelungsjahren zu hoffen jemals den Mut hatten. Es sind Künstler, denen aussergewöhnliche Talentfülle oder gar Geniegrösse nicht gegeben ist, deren Schaffenstrieb aber mit wichtigen äusseren und inneren Bedürfnissen der Zeit so glücklich übereinstimmt, dass ihre Begabung sogar nach der negativen Seite in ähnlicher Weise bedingt ist, wie es die Zeitbedürfnisse sind. Solche Künstler fühlen es nicht, wie sehr sie bestimmt sind, Werkzeuge eines fortschreitenden Gesamtwillens zu sein und wie sehr die Übereinstimmung mit den Instinkten der Epoche ihre Fähigkeiten fördert und potenziert. Wie sich der mit mittlerer Kraft nur angeschlagene Ton zum Forte erhebt und wie er alle seine Ober- und Untertöne aufs deutlichste hören lässt, wenn



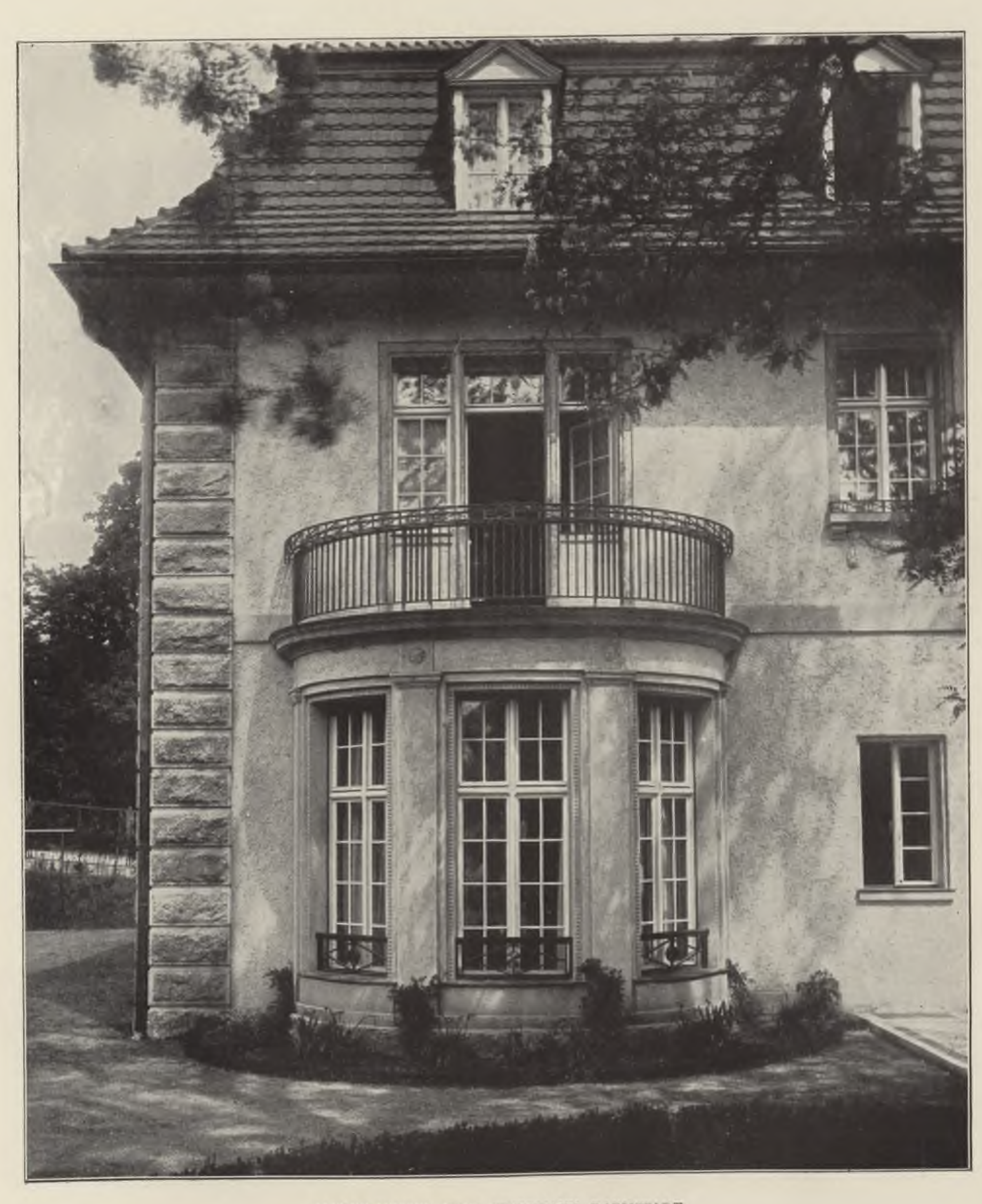
ALFRED MESSEL, ERBBEGRÄBNIS DER FAMILIE RATHENAU. DETAIL

er in einem Raum erklingt, der auf ihn gestimmt ist, und der ihm darum zum Resonator wird, so entwickelt sich auch die von Natur nicht genialische Künstlerpersönlichkeit zu etwas wenigstens zeitweise Einzigem, wenn sie bestimmt ist, fällige Entwickelungsergebnisse der Zeit künstlerisch zu realisieren. Sie erringt den Platz, wo sonst nur die souveräne Schöpfungskraft steht, während sie sich selbst gegenüber auf diesen Platz gar nicht Anspruch zu erheben wagt.

Alfred Messel war in der Lage eines solchen Künstlers. Sein Freund Ludwig Hoffmann erzählte einmal, dass der Erbauer der Wertheimhäuser zu ihm, dem Gleichstrebenden, gesagt hat: „Wenn wir es jetzt noch erreichen, dass unsere Arbeiten einem Künstler wie Gabriel von Seidl gefallen, so haben wir alles erreicht, was wir können.“ Das hat Messel zu einem Zeitpunkt gesagt, wo er innerlich ganz gewiss schon über Seidls fein temperierter Münchener Epigonenkultur stand; und das eben macht diesen Ausspruch so bezeichnend. Bis zuletzt wusste Messel offenbar gar nicht, in welcher Beziehung er vor allem revolutionierend auf die moderne Baukunst gewirkt hat. Er wollte es auch nicht wissen, weil ihm alles Revolutionäre Abneigung einflösste, weil er auch seinem Temperament nach ein Akademiker war, nicht nur seiner Vorbildung und künstlerischen Anschauung nach. Akademiker freilich nicht in einem irgendwie spöttischen oder herabsetzenden Sinne, sondern in der Auffassung, die als Akademiker einen nur aus der Konvention heraus zu begreifenden, einen im Instinkt konservativen Künstler und einen von der Notwendigkeit des Kompromisses durchdrungenen Architekten bezeichnet. In einer Epoche, wo es in den architektonischen Künsten von Revolutionären wimmelt, wo wir, als Autodidakten, im Architektenberuf konsequentere Willen, unbedingtere Erfindungskräfte, unbeugsamere Intelligenzen an der Arbeit sehen, ist dieser Akademiker vor allen Anderen zur Förderung der grossstädtischen Architektur von der Zeit erwählt worden weil sie für diese mit so vielen Wenn und Aber beschwerte Arbeit die Unbedingten nicht brauchen konnte, sondern nur einen akademisch Bedingten. In den eigentlich revolutionären Geistern der modernen Bewegung hat die Zeit heftige Gegner gefunden; in Messel aber hat sie einen Verbündeten gefunden, einen energisch Vorwärtsdringenden der zugleich doch auch ein Schüler des Zeitopportunismus war, der dem Eklektizismus und der Stilkünstelei dieser Jahrzehnte Verständnis entgegenbrachte, weil er sich selbst eklektizistisch und stilkünstelnd emporgebildet hat. Messel hat es von vornherein, ohne diese Erfahrung mit Schaden



ALFRED MESSEL, GEBÄUDE DER LANDESVERSICHERUNGS-ANSTALT IN BERLIN



ALFRED MESSEL, HAUS OSTERMANN, DARMSTADT
DETAIL DER GARTENFRONT

bezahlen zu müssen, verstanden, dass man nicht Häuser bauen kann wie man Bilder malt oder Symphonien komponiert und dass absolute ideelle Unbedingtheit am Bauen nur verhindert. Er war immer von der Notwendigkeit des Kompromisses überzeugt wie seine Kollegen von der Akademie. Aber er war zugleich unter diesen Kollegen auch zeitweise der einzige ganz Hellhörige, als die Zeit von ihren neuen Absichten kündete, von ihren neuen Bedürfnissen, modernen Zwecken und Gewandelten Formempfindungen, weil er naiver war als die Durchschnittsakademiker, begabter und konsequenter, weil die Natur ihn zum Musiker bestimmt hatte und seine Genossen nur zu Musikanten. Man könnte Messel einem dem Herkommen und der Neigung nach konservativen Politiker vergleichen, in dem moderne Zeitideen Gestalt gewinnen. Wie in diesem Falle die konservativen Überzeugungen und Beschränkungen nur dazu dienen, den Willen mit den Wirklichkeiten lebendig zu verbinden und einer Realpolitik festen Boden zu schaffen, so hat die akademische Bildung und Denkweise Messel erst befähigt, die realistischen Ideen der Zeit mit ruhigem Gefühl und auf sicherem Boden zu realisieren. Aber man ist trotzdem zur Annahme gezwungen, dass dieser Baumeister vielleicht bis zuletzt nicht gewusst hat, wie modern er gewesen ist. Mit Nachdruck hat er stets die Gemeinschaft mit den Neuerern abgelehnt; so energisch, wie ein Nationalliberaler etwa die Gemeinschaft mit den Demokraten ablehnt und lieber mit der äussersten Rechten geht als mit der Linken. Wie Bismarck aber ein grosser Realsozialist war bei aller konservativen Denkweise, und wie dieser Aristokrat im Grunde moderner war als irgendein Radikaler seiner Zeit, so steht auch der von Natur akademische Messel in seinem Kreise als einer der entschiedensten und einflussreichsten Modernen da. Denn er ist durch den Eklektizismus der Zeit und seines Berufs durchgedrungen zur Wurzel der Dinge.

Messels eigentliche Bedeutung liegt darin, dass er dem lächerlich und verächtlich gewordenen Begriff des Akademischen die Würde zurückgegeben und dass er den Eklektizismus, der unserer Zeit ein Schicksal ist, bis zum Ursprünglichen wieder vertieft hat. Das will zugleich nicht weniger sagen, als dass er der modernen deutschen Baukunst einen Weg der Erneuerung gewiesen hat. Das Problem der Architekturreform wird heute ja von vielen Seiten zugleich in Angriff genommen. Es tritt vor allem jene Gruppe von Neuerern hervor, die zumeist aus der Malerei kommen, die auf den Gebieten des Kunstgewerbes schon Entscheidendes geleistet haben und denen eine ganz neue, eine ganz aus dem Bedürfnis und der modernen Empfindung geborene repräsentative und profane Baukunst vorschwebt. Was im Programm dieser Künstler zu verwirklichen ist und was nicht, das soll hier nicht untersucht werden. Sicher ist es nur, dass von einer endgültigen Erneuerung niemals die Rede wird sein können, wenn dieser radikalen Bewegung nicht eine andere entgegenkommt, die vom Akademismus, vom Eklektizismus ihren Ausgang nimmt. Wie im Politischen nur aus dem Zusammenwirken, nur aus dem Gegeneinanderwirken revolutionärer und konservativer Kräfte der bleibende Fortschritt hervorgehen kann, so in der Baukunst nur aus der Begegnung des Ursprünglichen mit dem Traditionellen ja mit dem Konventionellen, nur aus einer Arbeit, die einerseits darauf abzielt, das Neue historisch zu legitimieren und es bis zu einem Grad zu vertiefen, dass wie von selbst die Tradition gefunden wird, und die andererseits das Überkommene so mit Leben durchdringt, dass es zu etwas Neuem und Modernem wird. Messel hat nun, als Erster nach unfruchtbaren Jahrzehnten und am konsequentesten von allen Genossen, dieses Letzte, die Modernisierung des akademisch Überlieferten vollbracht und er ist dabei unmerklich zu einem Neuschöpfer geworden, trotzdem er einmal seine Meinung programmatisch dahin ausgedrückt hat, „man brauche keine neue Sprache, um neue Dinge zu sagen“, vergessend, dass in der Kunst Form und Sinn, Wort und Idee identisch sind. In der ersten Zeit seiner Architektenthätigkeit hat er, recht wie ein gebildeter Akademiker, Stilarchitekturen gemacht, mit alter Sprache recht alte Dinge gesagt und Erlerntes nur mit einer gewissen Bildungsvornehmheit wiederholt. Allmählich aber und von Werk zu Werk haben sich seine Ziele und damit dann auch seine Ausdrucksformen verändert. Auch in seinen letzten Bauten noch sind durchaus historische Bauformen benutzt worden; die Formen der ersten Jahre sind es trotzdem nicht mehr, denn im Laufe eines an instruktiven Aufgaben selten reichen Arbeitslebens hat Messel es gelernt, das Alte und Übernommene so durchzuempfinden, dass es innerlich und äusserlich ein Neues wurde. Er hat als beschränktes Individuum die dem Akademiker geläufigen Schulformen so mit lebendigem Gefühl gefüllt, wie die Renaissance es etwa mit den antiken Formen, wie die Barockbaumeister es mit den Renaissanceformen gethan haben. Ihm



ALFRED MESSEL, HAUS SIMON, BERLIN. GARTENSEITE

ist die Kunstmathematik der Architektur zu etwas Klingendem geworden, der eklektizistisch gewonnene Rhythmus hat sich ihm in Melodie verwandelt, das Nebeneinander der Bauglieder ist sinnlich gefühltes Tempo, das Wissen um die Anordnung der Massen ist Impression und dramatisch bewegtes Raumerlebnis geworden und es sind von ihm die Gebäude mehr und mehr als Organismen, als etwas sich lebendig Entwickelndes begriffen worden. Er hat, zum Beispiel, die Form der Säule als ein Zeichentischklischee übernommen und hat sie der Zeit als ein immer noch lebendiges Bauglied hinterlassen; aus der toten Form des gotischen Pfeilers hat er eine sehr moderne anmutende Art von Vertikalgliederung abzuleiten verstanden, er hat die Gesimse sprechen, die Verhältnisse erklingen und die Gesamtanlagen mit einem bisher nicht gekannten modernen Pathos sich emporrecken gemacht. Und, in dem Maasse wie diese Beseelung des akademischen Baumaterials vor sich ging, ist es dann wie von selbst gekommen, dass der ins Endlose sich dehnende historische Formenkreis sich immer mehr zusammengezogen hat, bis ein einheitlicher Stil für alle Gebäude daraus entstand, bis sich der akademische Eklektizismus wieder in Tradition verwandelte. Bis aus der Beherrschung aller historischen, wissenschaftlich angeschauten Stile schliesslich ein einziger Stil geworden ist: der Stil Messels und zugleich ein Teil des modernen Zeitstils.

Der Weg zu diesem Messelstil, der heute in Berlin und darüber hinaus so sehr Herrschaft gewonnen hat, dass es dringend schon wieder einer Persönlichkeit bedarf, die ihn vor der Manier schützt, ist sehr lehrreich. Denn es ist Typisches in diesem Entwickelungsweg. Es ist auch in diesem Fall beim Architekten das Stilbedürfnis, wie bei unseren Dichtern und Malern, über eine Epoche des Naturalismus gegangen. Der Naturalismus in der Baukunst ist die Zweckmässigkeit. Einem Bedürfnis unmittelbar und anschaulich Genüge thun und dabei zu unmittelbar sprechender, eindrucksvoller Massengestaltung und Einzelformung gelangen: das ist naturalistisch im Sinne der Architektur. Messel hat seine naturalistische Periode in den Warenhausbauten, die die Firma Wertheim ihn grossen Sinnes hat bauen lassen, absolviert. Erlösung vom starren Schulakademismus hat ihn die Aufgabe gebracht, Profanarchitekturen deutlich als solche erscheinen zu lassen und sie doch ins Monumentale zu steigern. Diese Aufgabe stellte den Architekten unzweideutig vor die Frage, ob er das moderne Warenhaus wie ein missratenes Etagenwohnhaus gestalten wolle, oder ob er den Mut habe, aus dem Bedürfnis heraus gross ein Neues zu denken. Der Entschluss war nicht leicht; denn er musste in einem Augenblick gefasst werden, wo er durchaus noch den Charakter eines revolutionären Aktes trug. Als Messel sich aber einmal entschieden hatte, fortgerissen von der Suggestion der Aufgabe, da ergaben sich seinem Talent und seiner scharfen Intelligenz die Antworten auf die Fragen des Wie mit einer Selbstverständlichkeit, dass er — neben einer leisen Bangigkeit — etwas wie einen stolzen Schaffensrausch bei der



ALFRED MESSEL, LANDHAUS SCHOEN IM GRUNEWALD



ALFRED MESSEL, WARENHAUS WERTHEIM
ANSICHT VON DER VOSSSTRASSE

Konzeption empfunden haben muss. Es wurde ihm die Zweckarchitektonik zum Zwang, alle seine erlernten Formen und übernommenen Kunstmittel eines nach dem anderen zu naturalisieren. Der Baumeister entdeckte, wie sehr ihn der Konstrukteur fördern und anregen könne, zu welch neuen und machtvollen Resultaten seine formende Phantasie gekommen war, weil sie sich in das Wesen von Zweck und Bedürfnis des modernen Lebens vertiefte und welche Monumentalität sich wie von selbst ergab, als eine innere Notwendigkeit mit eiserner Konsequenz in konkreten Architekturformen dargestellt wurde. Es müssen Höhepunkte des Lebens für Messel gewesen sein, als er sich selbst gewissermassen mit der naturalistischen Grandiosität überraschte, die im Gerüst seiner Wertheimbauten ist. Freilich: ein wenig, wie gesagt, fürchtete er sich auch vor diesen Unbedingtheiten, ein wenig zuckte er zurück, nachdem die Hauptlinien in all ihrer stolzen Eindeutigkeit dastanden und ein wenig drängte sich kompromisselnd neben den Zwecknaturalisten noch der schulmässige Akademiker. Es ist sehr merkwürdig, diesen Dualismus in Messels Warenhausbauten zu verfolgen. Bei den ersten Wertheimfassaden verzierte der Architekt das Gerüst nur äusserlich mit ein paar konventionellen Dekorationsformen. Je weiter er aber vorschritt — und seine Bauthätigkeit für Wertheim hat ja ein Jahrzehnt und länger gedauert — desto mehr bemühte er sich auch, den Schmuck unmittelbar aus der naturalistischen Konstruktion zu gewinnen. Und damit wurde nun jener Weg beschritten, der ihn schliesslich zu einer neuen Belebung und Vertiefung der einzelnen Bauformen geführt hat. Wer die verschiedenen Etappen von der ersten Wertheimfassade in der Leipzigerstrasse bis zur letzten in der Vossstrasse verfolgt, der sieht eine stetige Entwickelung, das naturalistisch mächtige Gerüst ins kunstmässig Monumentale zu erhöhen und das historisch gewonnene Detail zu naturalisieren. Stellenweis begegnet man in diesem Prozess dem deutlichen Nebeneinander des Primitiven und Artistischen, des profan Zweckmässigen und künstlerisch Raffinierten, was dann einen sehr seltsamen Eindruck macht. Durch alle solche Dissonanzen und Entwickelungsformationen hindurch leuchtet aber überall doch die eine führende Idee, die den von Natur nicht genialen Messel bis zur Grenze der Genialität geleitet hat: die gross begriffene Idee des modernen Warenhauses nämlich, die das Zukunftsstarke der sich im Geschäftshaus offenbarenden Zentralisationskraft bis zum Gleichnishaften erhoben sehen will. Messel hätte sehr wohl gute und nützliche Zweckarchitekturen geben können ohne doch architektonisch so Bedeutendes zu leisten; dass er den Keim zu einer wahrhaft lebendigen Geschäftshausarchitektur schuf, verdankt er dem Umstande, dass er in seiner Aufgabe das latente Pathos entdeckte und dass er in ihr den Geist einer ganzen Zeit darzustellen Mut und Kraft hatte. Messel hat als der erste deutsche Architekt das innere Wesen der Grossstadt mit stetig reifender Kühnheit auszudrücken gewagt. Wo seine akademischen Kollegen mit Stillügen über das Wesen der grossstädtischen Dinge hinwegzutäuschen suchten, da hat er das Problem im Kern gepackt. Oder: das Problem hat ihn gepackt und zu einem beseelten Werkzeug gemacht — gleichviel. Der neuen Notwendigkeit hat er eine neue Schönheit abgewonnen. Zögernd vielleicht und ungewiss, aber unaufhaltsam. So ist es gekommen, dass seine Warenhausbauten den Grossstädtern zu etwas wie Symbolen geworden sind. An Messels Wertheimhäusern geht kaum ein Passant vorüber, ohne dass, ihm selbst unbewusst wovon, eine starke Impression ausgelöst würde. Man fühlt in diesen Gebäuden die Grossstadtstimmung. Die sachliche Härte der Grossstadt und die Romantik ihrer zweckgeborenen Monumentalität, das Revolutionäre der Zeit und den Charakter in diesem Revolutionären. Messel hat in seinen Warenhäusern nicht das Reifste gegeben, was er zu geben hatte, denn die Kritik vermag an vielen Stellen einzusetzen; aber es lässt kaum einen Zweifel zu, dass er damit sein Stärkstes gegeben hat. Er ist von der Idee dieser Aufgabe über sich selbst hinausgehoben worden.

Über sich selbst hinaus insofern, als ihn auf die Dauer seine innerste Natur doch hinwegdrängte von der unvermeidbaren monumentalen Eindeutigkeit der Zweckarchitektur zur inneren Harmonisierung. Messel hat nie das Revolutionäre und grotesk Monumentale um seiner selbst willen gewollt. Dieses ist ihm über alles Erwarten, fast über seine Natur hinaus gelungen, als er an Aufgaben geriet, die ihn mit sich fortrissen, an Bauherren, die das Unbedingte ertragen konnten; es sind ihm Ideen und Formen aufs Reichste zugeflossen, als ihn der Zwecknaturalismus von den Fesseln des Akademischen befreite. Seine innere Natur aber zielte letzten Endes auf anderes. Über die Kraft stellte er die Reife; höher als die schöpferische Fähigkeit stand ihm das Vermögen, das Schöne zu

bilden. In seinen Warenhausbauten ist darum bei aller Wucht, bei aller Geschlossenheit der einzelnen Gebäude noch viel Verschiedenes, viel Experiment, viele Ansätze, viel Gelingen und Misslingen neben einander. Es ist Gothik darin und Barock, Renaissance und Ingenieurstil, Antikes und Modernes, sachliche Nüchternheit und kunstgewerbliche Überfülle, Berlinisches, Münchnerisches und Amerikanisches. Messels Natur wollte aber eigentlich Ruhe, vornehme Ruhe. Ja, die Vornehmheit, wie er sie verstand, war ihm vielleicht am meisten Schaffensziel. Aristokratisch zu werden, war seine ganze Sehnsucht. Und diese abgeklärte Ruhe gelang ihm denn auch, nachdem er in der Zweckarchitektur alle seine Bauformen erneuert hatte, nachdem er als Naturalist die Reduktion geübt und seinen Eklektizismus zur lebendigen Tradition zu vertiefen gewusst hatte. In den Stadthäusern seiner letzten Jahre findet man freilich den Warenhausbaumeister aufs deutlichste wieder; aber er ist dort doch ein Anderer geworden: er hat die eine Tradition, er hat seinen Stil gefunden, der alle früheren Stilversuche in sich schliesst. Tradition: das war das letzte und höchste Ziel der Messelschen Natur. Ohne seine Geschäftshausbauten wäre er niemals dahin gekommen, ein Neuschöpfer der Berlinischen Bautradition zu werden; mit der Lehre dieser Zweckbauten aber ist er Schritt vor Schritt dahin gelangt. Als sich dem Vertiefenden der Formenkreis immer mehr verengte, als das Fremde und Unwesentliche immer mehr abgestossen wurde, da sind die aus alter Berliner Bautradition erwachsenen Formen als der sichere, endgültige Besitz übrig geblieben.

Diese Formen sind nun zugleich Persönlichkeitsstil und Zeitstil: dies legitimiert sie vor der Kunstgeschichte. Wenn Schinkel der letzte Verweser der Berliner Tradition war und wenn nach 1850 kaum noch von einer spezifischen Berliner Architektur die Rede sein kann, so ist Messel, nach langem Intermezzo, ein neuer Vertreter dieser Tradition. Er hat seit Schinkel zum ersten Mal wieder Berlinische Stadthäuser gebaut. Und dieses ist nun der grössten Aufmerksamkeit aller Architekten wert: dass ihm diese That nicht gelungen ist, als er sie in seinen ersten Arbeitsjahren akademisch eklektizierend wollte, sondern dann erst, als er das Moderne und Neue, das zweckvoll Nützliche gewollt hatte. Die beiden Gipfel in Messels Lebensarbeit weisen aufeinander hin und sind ohne einander nicht denkbar: hier die Wertheimsche Warenhausarchitektur und dort die hinterlassenen Entwürfe zu den neuen Museen. Diese Museumspläne zeigen es mit voller Deutlichkeit, wie er sich naturalisieren musste, um zu einer neuen lebendig repräsentativen Monumentalität reif zu werden. Und sie zeigen zum andern, wie er die Berliner Bautradition verstanden hat. Der Betrachter dieser Pläne und der Stadthausbauten aus der letzten Epoche des Architekten, wie z. B. der Nationalbank, des Schultehauses, des Verwaltungsgebäudes der A.-E.-G. oder der Landesversicherungs-Anstalt, wird über Schinkel zurückgeführt bis zu jener Bauperiode zwischen 1780 und 1805, die für die preussische Residenz die eigentlich schöpferische und stilgebende Zeit gewesen ist. Trotzdem Schinkel der Letzte und Messel wieder der Erste in der Reihe sind, trotzdem Dieser also als Schinkels Erbe in gewisser Weise bezeichnet werden muss, weisen seine besten und reifsten Bauten doch nicht auf das Alte Museum oder auf die Neue Wache zurück, sondern auf Langhansens Brandenburger Thor, auf Gentzens Alte Münze, auf Gillys Bauten und auf die alten Stadthäuser aus der Zeit um 1800. Frei und selbstständig weisen sie darauf zurück. Mit der Empirespielerei unserer Tage hat dieses Anknüpfen kaum etwas zu thun; den modernen Biedermeiern steht Messel fern. Was er wollte, war Natürlichkeit, Bodenständigkeit und Modernität innerhalb einer sicheren, historisch gewordenen Form. Die brauchbare Tradition, die der praktisch bauende Architekt nun einmal nötig hat, fand Messel nicht bei den Revolutionären des modernen Kunstgewerbes; aber auch bei Schinkel fand er sie nicht. Denn in Schinkel war schon eine gewisse Dekadence und, wenn auch ins persönlich Geniale gesteigert, vieles von jenem Akademismus und starren Eklektizismus, den zu überwinden Messel eben Lebensaufgabe war. Messel und Schinkel! Im Vergleich, der sich kaum vermeiden lässt, ist der Märker sicher der entschieden Genialere und Musikalischere. Er ist viel feiner in seinem rhythmischen Gefühl, treffender im Stilempfinden und aristokratischer von Natur. Er wirkt gegen Messel gehalten, edler und klassischer, trotz seiner Klassizistik, wirkt wie ein melodienreicher Musiker neben Einem, der ein wenig Kapellmeistermusik macht. Aber Messel ist, als Kind dieser Jahrzehnte, der moderne Mensch, wenn man diesem Wort den rechten Sinn giebt. Er ist ein Mann demokratischer Grossstadtgesinnung und lebendiger Bürgerlichkeit; er ist überwiegend Pionier, wo Schinkel in sehr wesentlichen Teilen doch ein Epigone war. Schinkel

war als Individuum mehr als Langhans, mehr als Gentz, Gilly und alle die anderen Baumeister der Epoche um 1800; doch hatten diese Alle vor ihm ein gewisses realistisches Lebensgefühl, eine märkische Unmittelbarkeit voraus, weil sie lebendiger noch in der letzten primären Stilkonvention, im abklingenden Barock wurzelten. Das Brandenburger Thor ist preussischer und berlinischer als die etwas allgemeine Neue Wache, als das Alte Museum. Und darum sind in der Kunst der unmittelbaren Vorgänger Schinkels die eigentlich lebendigen Traditionskeime. Das erkannt und praktische Konsequenzen daraus gezogen zu haben, ist Messels viel beschäftigter Baumeister sein. Messel hat den Standpunkt zu wählen verstanden, auf dem allein er zugleich frei und selbstständig und doch ein fest in der Tradition Wurzelnder werden konnte. Er hat sich selbst gefunden, nachdem er der Zeit Geschäftshausarchitekturen von typenbildender Kraft geschenkt hatte; er ist zur repräsentativen Monumentalität emporgestiegen auf dem Wege über die Monumentalität des Zwecknaturalismus, und er ist ein reifer Künstler geworden, weil er es verstanden hatte, das verstandesmässig Erlernte mit lebendigem Gefühl warm zu durchdringen.

Dann ist er gestorben. Zu früh für die Zeit,



ALFRED MESSEL, DIE BROMMY-BRÜCKE IN BERLIN

einflussreiche That. In den Museumsplänen, die er seinem Freunde Hoffmann zur Ausführung hinterlassen hat, wie Stüler einst die Pläne der Nationalgalerie seinem Nachfolger Strack übergeben hat, lebt die Idee des Brandenburger Thors wieder auf; und in seinen Stadthäusern, Bankgebäuden und Verwaltungsbauten erklingt in moderner Umwandlung die Stilidee wieder, die um 1800 die der Stadt den Charakter gebenden Architekturen geformt hat. Über die Natürlichkeit dieser Tradition kann es für Den, der Architektur zu empfinden weiss, einen Streit nicht geben. Messel hat angeknüpft, wo für ihn allein praktisch anzuknüpfen war. Praktisch — denn rein ideell vermag der in Berlin bauende Architekt freilich noch auf anderen Punkten anzuknüpfen; aber er kann dann nicht ein

die noch Unendliches von diesem Einzigen forderte, aber vielleicht in Übereinstimmung mit seinem tieferen Selbst, weil er, soweit menschliches Urteil zu sehen vermag, das ihm eingeborene Müssen in die That umgesetzt hatte und nichts mehr für sich selbst thun konnte, wenn auch noch sehr viel für die Welt. Man möchte auch hier an Goethes tiefsinniges Wort denken: „man stirbt nur wenn man will“. Man vermag es sich vorzustellen, dass Messel, wenn er weitergelebt hätte, nach diesem triumphalen Aufstieg wieder ein wenig in unfruchtbaren Akademismus hätte zurückfallen können. Denn er hatte sich selbst scheinbar erfüllt. Es werden nach ihm nun die Vollender seines Stils kommen und sie werden in manchen Dingen weit über ihn hinausgehen müssen. Man braucht nur

an die Aufgaben zu denken, die der Geschäftshausbau noch mit sich bringt und die einen Architekten wie Peter Behrens in einem Punkt über Messel schon hinausgeführt haben; und man braucht sich nur vor Augen zu halten, welche Ziele von modernen Künstlern schon für eine ganz neue und grosse Repräsentativbaukunst angestrebt werden, um Messels Lebensarbeit als einen Anfang nur, als eine Stufe zu begreifen. Aber es steht dieses Lebenswerk dennoch nun für alle Zeit als ein Eckstein moderner Entwickelung da, es repräsentiert eine Bauidee, mit der jeder Nachfolger sich auseinander setzen muss. Tausend Fäden knüpfen sich schon heute. Eine ausgedehnte Schule ist mit Messels Namen verbunden und auf Schritt und Tritt begegnet man den Spuren seines Geistes. Es ist zwar unmittelbar nach seinem Tode eine Stockung eingetreten; doch das ist so nach dem Tode jedes Einflussreichen. Es bedarf einer gewissen Zeitspanne, bis ein Werk, das so sehr an das Subjekt gefesselt war, als ein Objektives fortgeführt werden kann. Jedenfalls ist das Auge der Zeit durch Messel geöffnet worden, und kein Schicksal kann es den neuen Erkenntnissen und ihren Folgen wieder verschliessen.

Das ist die That eines Mannes, der von Natur ganz gewiss nicht genial gewesen ist, der aber so geartet war, dass die Zeit ihn zu einem der wirksamsten Werkzeuge ihres höheren Willens machen konnte. Die Zeit hat dieses beseelte Werkzeug vor der Zeit zerbrochen. Aber nur weil sie es so leidenschaftlich genutzt hat und weil sie diesen Baumeisterwillen mit zerstörender Ungeduld zu immer neuen Entwickelungen getrieben hat. In dem Maasse jedoch, wie sie dieses Leben verbrauchte, hat sie es auch reich gemacht und hat es mit Schöpferwonnen seltener Art erfüllt. Man vermag sich vorzustellen, dass Messel, als er den Tod fühlte, wie mit einem grossen Wundern auf sein Leben und auf die verhältnismässig kurze Spanne seines Schaffens geblickt hat, dass er hinübergegangen ist, erfüllt von jener höchsten Ehrfurcht des Individuums, die darin liegt, wenn sich bis zuletzt, und am meisten eben zuletzt, als Schüler einer planvollen höheren Gewalt fühlt, wenn der ruhmvoll Sterbende staunend und dankbar einsieht, dass sein Leben nur ein einziger langer Arbeitstag im Dienste der Zeit war und dass Alles, was ihm so lange als ein stolzes Wollen erschien, auf ein höheres Sollen zurückzuführen ist.



ALFRED MESSEL, STALLGEBÄUDE. BERLIN, VICTORIASTRASSE



CH. FR. DAUBIGNY, MONDSCHEIN
COLL. SIR G. DRUMMOND, MONTREAL

FRANZÖSISCHE BILDER
IN AMERIKANISCHEM PRIVATBESITZ

VON

EMIL WALDMANN

Dass die amerikanischen Kunstfreunde, die zeitgenössische Bilder sammeln, sich seit mehr als einem Jahrzehnt mit ausgesprochener Vorliebe für die französische Malerei interessieren, lässt sich aus den Statistiken der Zollämter feststellen. Diese Thatsache wird in Deutschland vielfach bedauert, und es giebt seit einiger Zeit einen Verein zur Förderung deutscher Kunst im Auslande. Doch ist es kaum zu erwarten, dass ein Verein und Propaganda nützen können. Voraussichtlich werden die guten Bilder von Leibl und Menzel, von Liebermann und Feuerbach doch in Deutschland bleiben. Dies ist ja eigentlich auch zu wünschen, denn die Zahl dieser Bilder ist im Verhältnis zur gleichzeitigen Produktion Frankreichs gar nicht so gross, dass wir viele von ihnen entbehren möchten. Die Amerikaner werden also wahrscheinlich weiter ihre Franzosen kaufen, und in einem Menschenalter wird man die Dokumente der französischen Malerei ausser in Deutschland vornehmlich in den Vereinigten Staaten aufsuchen müssen, wenigstens soweit es sich um die Werke aus der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts handelt.

Die Trennung zwischen Franzosen aus der ersten und aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ist nicht willkürlich. Thatsächlich hat es mit dem Sammeln der modernen Bilder heute noch eine eigene Bewandtnis. Impressionisten zu kaufen, Manet und Degas bei sich in der Wohnung zu haben, ist thatsächlich etwas Anderes, als Daubignys und Rousseaus zu besitzen. Es ist, möchte man sagen, amerikanischer. Denn wenn die Schule von Barbizon noch Beziehungen zu alter, klassischer Kunst,



CAMILLE COROT, FRAU VOR DER STAFFELEI
COLL. WIDENER

zur holländischen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts hat (direkt oder auf dem Umwege über den frühen Constable) — so fehlt dieser Anschluss nach rückwärts der neueren französischen Malerei so gut wie ganz. Um für eine Landschaft von Claude Monet und für ein paar Tänzerinnen von Degas Leidenschaft und Liebe zu empfinden, braucht man gar keine Tradition. Hierzu ist eines nötig: „Il faut être de son temps“ — wie Manet zu sagen pflegte; und diese „contemporanité“ ist doch wohl im letzten Grunde die Ursache dafür, dass den Amerikanern, deren älteste Tradition, einem Witzwort zufolge, die vielberufene Jugend ihrer Kultur ist, die moderne französische Malerei so überaus sympathisch werden konnte. Denn dies lässt sich nicht leugnen: so viel echte Begeisterung für Bilder von Manet oder Degas wie in Amerika muss man auch anderswo in der Welt erst suchen.—

Natürlich ist die Zahl der älteren französischen Bilder, aus der Schule von Barbizon zum Beispiel, in Amerika heute ungeheuer gross. Schon vor vierzig Jahren, als das Metropolitan-Museum in New York eben gegründet wurde, gab es Landschaften von Rousseau und Diaz drüben, und allein die Corots, die seitdem über den Ozean gewandert sind, sollen in die Tausende gehen, werden also wohl, nach Abzug des zweifelhaften Gutes, sicher mehrere Hundert betragen. Es ist daher unmöglich, in einem Überblick über den ganzen Besitz der Amerikaner an Franzosen des neunzehnten Jahrhunderts jedes interessante oder gute Bild aus dieser Epoche zu nennen. Wir müssen uns damit begnügen, einige Hauptstücke herauszugreifen, um dann bei der Besprechung der neueren Bilder ein wenig länger verweilen zu können.

Der grösste Name aus dem Anfang des Jahrhunderts ist Eugène Delacroix. Er war der Reichste und Weiseste seiner Zeit, eine ganz starke Natur, die trotz der Nähe des Rubens immer voll von Zukunft ist. Sir William van Horne in Montreal besitzt einen „Christus beim Sturm auf dem Meere“ von ihm, ein nicht sehr grosses, etwas aggressives Bild, das in starken Kontrasten ergreifend wirkt, dunkel in der Farbe und melancholisch in der Stimmung. Die Schönheit von Delacroix's Malerei kommt in einigen Tierstücken, Löwen- und Tigerstudien in der Sammlung Johnson (Philadelphia) und Hille besonders zur Geltung, dann auch in Entwürfen zu Bildern aus der Geschichte Attilas (Slg. Hill, New York), die in ihrer hellen, blendenden Farbigkeit ein wenig an Tiepolo erinnern, trotzdem sie viel fester in der malerischen Struktur sind. Doch, so interessant diese Arbeiten auch sein mögen, eine erschöpfende Vorstellung vom Wesen dieser Kunst geben sie nicht, und keines der Werke hat die Bedeutung wie etwa die Hinrichtung des Marino Falieri in der Wallace-Collection in London. Wirklich unentbehrlich für die Kenntnis französischer Malerei dagegen werden die amerikanischen Sammlungen erst, sobald es sich um die Schule von Barbizon handelt.

Hier stehen natürlich die Landschaften in erster

CAMILLE COROT, DIE VERWUNDETE EURYDICE
SAMMLUNG J. J. HILL, NEW-YORK



TH. ROUSSEAU, DORFSTRASSE
SAMMLUNG HENRY FRICK, NEW-YORK

Reihe; denn die Figurenbilder, wie etwa die Parkszenen mit Haremsfrauen von Diaz, die den Einfluss von Delacroix verraten (in den Sammlungen Widener und Johnson in Philadelphia), bilden doch immerhin nur die Ausnahmen. Unter den Rousseaus sind manche Stücke, die noch auf holländischer Tradition beruhen, aber auch viele ganz frische, ohne den Galerieton. Zwei der schönsten befinden sich in der Sammlung W. H. Vanderbilt, die als Ganzes im Metropolitan-Museum ausgestellt ist, Bilder voll von herrlicher Natur in ihrem Zweiklang von Grün und starkem Blau. Eine sehr merkwürdige, für Rousseau etwas ungewöhnliche, aber in ihrem frühlingsherben Stimmungsgehalt ganz selten glückliche Landschaft besitzt Mr. Henry Frick in New York in der „Dorfstrasse" (Abb. oben). Hier sieht man etwas Einfluss von Corot her und ahnt spätere Dinge, die dann erst Pissarro sagen sollte, voraus. Ganz im Rousseau'schen Sinne empfunden ist eine romantische Landschaft mit wilden Eichen von Dupré in der Sammlung Hill in New York. (Abb. S. 89) Ein anderes Bild von ihm, eine alleinstehende tiefdunkle Eiche vor kobaltblauem Himmel mit schwimmenden weissen Wolken (Slg. Johnson, Philadelphia) hat einen Schimmer von geheimnisvoller holder Schwärmerei, die einen fremden zärtlichen Ton hineinbringt in diese Sphäre, deren geistige Stimmung im allgemeinen die Poesie des nordisch-tragischen Ruisdael ist.

Als erklärter Liebling der Amerikaner gilt Troyon. Fast in allen Sammlungen begegnet man Meisterwerken seiner Hand. Die Herdenbilder, wo das Vieh in transparenten Nebeln halb verborgen ist, jene berühmten Morgenstimmungen auf den Wiesen, repräsentieren seine Kunst von der glücklichsten Seite. Auch grossfigurige Tierbilder, mit einzelnen Stieren oder ein paar angekoppelten Hunden trifft man bei den Troyonfreunden (vor allem in den schon mehrfach erwähnten Sammlungen in Philadelphia). Doch das Merkwürdigste von diesem Künstler ist ein grosses Porträt, das idealisierte Bildnis der George Sand (Slg. van Horne, Montreal). Die Dargestellte, damals eine Frau von fünfzig Jahren, aber wesentlich jünger aufgefasst, sitzt im Garten und spielt Gitarre; das Gesicht mit den halb geschlossenen Augen hat etwas unsagbar Hochmütiges, dabei aber auch etwas bezaubernd Gefühlvolles. Wer das Bild zum ersten Male sieht und nicht weiss, wer es gemalt hat, ist um einen Namen verlegen. Auf Troyon

kommt man nicht so leicht, begreiflicher Weise, wegen des Sujets. Doch müsste man das Gemälde seiner ganzen malerischen Haltung nach zwischen Couture und Courbet ansetzen. Der stark und fest modellierte Kopf, der sich von einem leicht behandelten, dunkelgelb und dunkelblau gefleckten Laubhintergrund mit durchleuchtendem Himmel abhebt, stellt die schärfste plastische Form im Bilde dar; das blaue Gewand mit orange Lichtern, die einen Changeanteffekt geben, und die Accessorien verschwimmen ein wenig. Sehr schön sind die Hände gezeichnet. Leichte Halbschatten liegen darauf; die Rechte ist unvollendet. Ein in jeder Beziehung seltsames Werk, höchst interessant in seiner Mischung von eigener Kraft und Akademie, von durchempfundener Gestaltung und blendender Dekoration. So wenig charakteristisch es auch für seinen Meister sein mag, es enthüllt dennoch, wenn auch wenig vorteilhaft, sein ganzes Wesen.

Der modernste unter den Landschaftern von Barbizon ist Daubigny. Nicht nur dass er gelegentlich in seinen grossen Spätbildern, wie der Abendlandschaft mit der Herde im Nebel, mit dem rosafarbenen Mond am bewegten Himmel, und mit dem leise über der Erde zerflatternden Licht (Slg. Sir F. Drummond, Montreal; Abb. S. 85) — nicht nur dass er in solchen Gemälden Stimmungen giebt, wie sie uns heute wieder lieb und sehr vertraut sind, seitdem eine norddeutsche Malerschule diese Dinge für sich neu entdeckt und leider auch etwas vulgarisiert hat. Sondern seine Malerei weist so deutlich und so weit vorwärts, wie kaum eine andre des gleichen Ursprungs. Er ist schon fast ein Kind der neuen Zeit. Vornehmlich in den sechziger Jahren hat er Flusslandschaften von seltener Helligkeit und Weiträumigkeit gemalt, so frisch in der farbigen Erscheinung und glänzend in der Erfassung des Bewegten in der Atmosphäre, dass man den unmittelbaren Zusammenhang mit den frühen Impressionisten, vor allen mit Pissarro



JULES DUPRÉ, LANDSCHAFT MIT EICHEN.
SAMMLUNG J. J. HILL, NEW-YORK

fühlt. Es ist nicht ganz ausgemacht, wer hier der Gebende war. Pissarro selbst hat nicht Daubigny, sondern Corot am meisten verehrt und auch von ihm gelernt; dagegen waren die Wechselbeziehungen zwischen Claude Monet und Daubigny sehr lebhaft. Da nun aber Daubigny nicht bei dieser neuen Art blieb, sondern sich im letzten Jahrzehnt seines Lebens (er starb 1878) der Stimmungslandschaft im eben charakterisierten Sinne nachdrücklich zuwandte, neigt man gerne zu der Annahme, dass es sich hier um einen vorübergehenden Einfluss von dem frühen Schaffen der Impressionisten her handle. Doch wie dem auch sei, diese frischen Flusslandschaften gehören zum Kostbarsten, was Daubigny geschaffen hat. Die Vereinfachung der Erscheinung, die sehr gewählte Farbenharmonie, in der meistens ein Zweiklang von sattem Dunkelblaugrün und sehr nüanziertem Graublau über einer Untermalung von Rosa und Orange dominiert; die gefühlvolle Struktur in ihrem Wechsel von kräftig modellierendem Pinselstrich und feinzügiger Spachtelarbeit — alles Dies wirkt zusammen zu einem Eindruck von starker Einfachheit und innerlichem Reichtum, wie man ihn nur bei ganz wenigen Meistern der Landschaft findet. Das schönste Bild aus dieser Zeit, mit dem Datum 1867, besitzt Mr. Johnson in Philadelphia, eine Flusslandschaft mit Pappeln. Andere Beispiele giebt es in den Sammlungen van Horne (Montreal) und Hill (New York). Diese Art der Landschaftsauffassung hat Schule gemacht; die ganze Gruppe der kleineren Leute, der Harpignies, Chintreuil, der Jongkind und Mauve (besonders gut vertreten in der Sammlung Johnson) gehören hierher, ebenso wie Boudin, der sich dann gelegentlich mit Edouard Manet berührte. Dass auch Monticelli, der Maler phantastisch festlicher, venezianisch anmutender Parkszenen, sich auch hier und da in der reinen Landschaft versucht hat, dürfte nicht allgemein bekannt sein. Hier überrascht er: zwei derartige Arbeiten bei Sir William van Horne, eine Hügellandschaft und ein Dorfbild, sind so unbekümmert gesehen und so naiv gemalt, wie man es diesem Kostümfreudigen kaum zugetraut hätte. Auch er steht mit solchen Dingen dem frühen Impressionismus nahe,



HONORÉ DAUMIER, DIE BADENDEN
SAMMLUNG VAN HORNE, MONTREAL

* Es sei hier angemerkt, dass ein anderes Hauptstück aus dieser Periode, die grosse Mondnacht mit dem Liebespaar, (datiert 1877), vormals bei Sedelmayr, sich jetzt in Berlin befindet, in der Sammlung Gerstenberg.



EDOUARD MANET, KNABE MIT SÄBEL. 1861—62
METROPOLITAN MUSEUM, NEW-YORK



EDOUARD MANET, VICTORINE ALS ESPADA. 1862

und zwar auch wieder Pissarro. Die klare Ruhe der Luft, das Gefühl für das Wesen der Scholle, ja selbst die farbige Gesamtstimmung in Zitronengelb und Graublau erinnern an gewisse Pissarros aus den achtziger Jahren.

Honoré Daumier, der lange als Karikaturist galt, weil er auf diesem Gebiete der Grösste ist, kam erst in unseren Tagen zu seinem wohlverdienten Malerruhm. Was Couture, von dem übrigens ein kleines, amüsanter Weise etwas daumierhaftes Bild in der Sammlung W. H. Vanderbilt hängt, so höhnisch von Edouard Manet sagte, nämlich dass er der Daumier seiner Zeit werden würde, erscheint uns heute als hohes Lob. Gemälde von diesem Karikaturisten gehören zu den begehrtesten Dingen; auch jenseits des Ozeans findet man mehrfach gute Proben seiner Kunst, jene bekannten Bilder aus dem Leben des französischen Kleinbürgers, „moeurs de Paris" und „moeurs de Province". Da sind Advokaten mit verzerrten Physiognomien, glänzend komponiert (Slg. Pope, Farmington), da sind Neugierige vor einem Ladenfenster (Slg. van Horne), vom Rücken gesehen und doch so voll von schärfster Charakteristik und sprühendster Lebendigkeit, da ist ein Eisenbahnabteil III. Klasse mit Frauen und Kindern (Slg. Borden, New York) — alles Gestalten des Alltags, etwas grotesk, aber einfach, wie Gestalten aus der Phantasie Balzacs, in ihrer Mischung von Bourgeois und Animal von einer erschütternden seelischen Wahrheit. Doch das Grösste von Daumier ist nicht von dieser bekannten Art. Das ist vielmehr ein Genrebild in einer Landschaft* (Abb. S. 90), ein Mann, der sein Kind in einem Bach badet. Ein einfacher Vorgang, wie gesagt, ein Genrebild. Aber wie ist dieses kleine Werk voll von Geheimnissen! Die Szene ist in Helldunkel getaucht, man empfängt Blendung von den Lichtstellen und hat Mühe das Dämmer der Halbschatten zu durchdringen. Die Frau mit dem Kinde rechts in ihren blauen Gewändern löst sich nur langsam von dem Dunkelbraun der Berge, und die Gestalt links vor der silbergrauen Bergwand ist wie eine verhüllte Sphinx; rechts steigt ein Mann bergan, schwarz und schwer vor heller Luft, wie eine Vision und ein plötzlicher Traum. Mit diesem Bilde erhebt Daumier sich zum Range der Grössten; ein Künstler von einer fast unheimlichen Magie, die an Rembrandt heranreicht.



EDOUARD MANET, GRÜSSENDER TOREADOR. 1866
SAMMLUNG H . . .

Über die vielen Bilder Corots, die in Amerika sind, auch nur einen Überblick zu geben, ist unmöglich. Es ist ja leider im deutschen Publikum und auch in den Tageszeitungen Mode geworden, wenn von den amerikanischen Corots die Rede ist, so zu thun, als handle es sich im wesentlichen um falsche. Gewiss giebt es falsche drüben so gut wie in Europa. Aber sie müssen wohl in schlechten Sammlungen versteckt sein; die in den guten sind mit ganz wenigen Ausnahmen unverdächtig. —

* Es giebt zwei Exemplare dieses Werkes. Das eine, bei Mr. Johnson (Philadelphia) eine sehr weit geführte Studie, bei der nur die Konturen stehen geblieben sind. Das andere (Slg. van Horne, Montreal) ist ganz durchgeführt. Die Qualität ist in beiden Bildern gleich hoch.

Man trifft Corots von der verschiedensten Art an, die leichten zauberhaften Landschaften so gut wie die grossen italienischen, die Silberpappeln der Isle de France so gut wie die feinen Waldstimmungen der Normandie. Und endlich die über alle Begriffe Dinge nur Einer machen konnte, der in seiner Seele das Gesetz der Erscheinung besass. Er kannte die feinsten und geheimsten Beziehungen zwischen Farbe, Luft, Ton und Valeur wie kein Anderer aus seiner Zeit. Besonders in der Behandlung der Va-



EDOUARD MANET, JEANNE (DER FRÜHLING) 1881
SAMMLUNG PAYNE

herrlichen Figurenbilder. Ein wie grosser Maler Corot eigentlich ist, vergisst man nur zu leicht vor seinen Landschaften. Sie scheinen so natürlich und leicht, so aus dem Nichts hingezaubert, dass man sich keine Rechenschaft darüber ablegt, dass diese leurs ist er allen voraus, auch manchem seiner Nachfolger, unter deren einseitiger Bevorzugung der Farbe die Feinheit der malerischen Struktur bisweilen Schaden gelitten hat, wie etwa bei Claude Monet. Das Grosse an ihm aber ist, dass ihm die

Mittel nie Selbstzweck werden; er scheint immer ganz unbekümmert, in holder Klarheit und mit leichtschaffender Hand. Vielleicht ist er der echteste, reinste Franzose aus seiner Zeit, ein Geschöpf aus einer anderen Welt, deren Geographie in Arkadien und Elysium beginnt, und dabei doch, auch in seinen zartesten Träumen, noch ein Mensch, der die Dinge der Wirklichkeit versteht und liebt. — Aus der langen Reihe seiner Landschaften sei eine frühe kleine Bergansicht von 1826 (Slg. Johnson) erwähnt, ganz vorsichtig und fein in der Beleuchtung, naiv wie ein Piero della Francesca*. Ferner ein grosses Hochbild mit italienischer Szenerie, wie ein ganz ätherischer Claude Lorrain, wunderbar geheimnisvoll (Slg. Sir F. Drummond, Montreal); von bekannteren Werken die bildmässige Studie zur „Ville d'Avray" des Museums zu Rouen, die, 1867 gemalt, neunzehn Jahre später auf der Vente Saulnier für 12 000 frcs. verkauft wurde und jetzt bei Mr. Hill in New York hängt. Diese Stimmung von tauiger Morgenfrische, diese diskrete Farbenschönheit und die Vorsicht der Mache lassen die Studie noch schöner erscheinen als das fertige Gemälde von 1868. — In seinen Figurenbildern ist Corot etwas ungleich an Qualität. Die Sammlung Hill, die so besonders reich an Werken seiner Hand ist, beherbergt auch einige Stücke von blecherner Härte, daneben auch etwas süssliche Arbeiten, die an Gabriel Max erinnern, wie den „Printemps de la Vie" von 1871, ein junges Mädchen im rosa Kleid mit schwarzen Bändern. Dann aber auch wieder unvergleichlich schöne Bilder, wie das von 1868 mit der jungen Dame, die lesend im Garten auf und ab geht. In solchen Werken sind die Farben überraschend stark und das Gefühl für das Stoffliche sehr lebhaft. Ein Bild wie das berühmte „Atelier de Corot" (Slg. Widener, Philadelphia), die Dame vor der Staffelei (s. Abb. S. 86) ca. 1865—68, bietet mit der kräftigen Plastik der Figur im hellen Licht und der starken Harmonie dunkler Farben (Quittengelb, Preussischblau, Dunkelbraun und Grau sind die Haupttöne) bei aller Feinheit der Modellierung soviel Realität wie nur irgend denkbar. Ähnliches ist von der Mutter mit Kind (Slg. Johnson) und der „Amme und Kind" (Slg. van Horne), die beide aus dem Anfang der sechziger Jahre stammen, zu sagen, sowie auch schon von der etwa zehn Jahre älteren „Petite curieuse" (Slg. van Horne), einem kleinen Bild von entzückender blaugrauer Harmonie und unbegreiflicher Vollendung im Gleichgewicht des malerischen Aufbaues und in der Ruhe des Ausdrucks.



EDOUARD MANET, ROUVIERE ALS HAMLET. 1866
SAMMLUNG G. VANDERBILT, NEW-YORK

Und nun Corots Akte! Sie haben eine gewisse Verwandtschaft mit Correggio, in der zärtlichen Behandlung im Licht und in ihrem malerisch hellen Ton. In ihnen kommt Corots Hellenentum am reinsten zur Geltung: Ein freies Griechentum ohne Anflug von Klassizismus, schöne Sinnlichkeit im Verein mit höchstem Adel der Formensprache. Aus der spätesten Periode des Meisters stammt die „Eurydike blessée" (ca. 1870, Slg. Hill. — Auktion Vevers 1897 26 800 frcs.; s. Abb. S. 87).

* Das Bild wurde übrigens auf der Vente Corot von Daubigny für 180 frcs. erstanden.

Diese so himmlisch leicht aufgebaute Figur, die das alte Thema der sitzenden Sandalenbinderin wieder aufnimmt, ist eine der schönsten Gestalten der neueren Kunst überhaupt. Der Rhythmus dieser keuschen Linien gräbt sich unausrottbar in die Erinnerung ein. Wie vollendet er ist, spürt man beim Anschauen kaum. Erst wenn man durch einen Zufall an Gainsboroughs Musidora denkt, fühlt man sich auf einmal der freiesten Natürlichkeit und der höchsten künstlerischen Weisheit gegenüber.* Dann möchte man diesen Corot für den schönsten auf der Welt halten — wenn nicht die „Bacchante à la Panthère" existierte (K. u. K., III, S. 107). Sie ist ein Jahrzehnt älter, nicht ganz so weise, aber ebenso hinreissend schön.

Dass Courbet in amerikanischen Privatsammlungen nicht sehr reichlich vertreten ist, kann zunächst etwas befremden. Doch man versteht leicht, dass er in die gewählteren unter ihnen, die von einem bestimmten sehr artikulierten Geschmack Zeugnis ablegen, nicht recht hineinpasst. In einer Umgebung von Bildern aus Barbizon wirkt er wie ein Störenfried mit seiner bisweilen etwas aufdringlichen Realität. Figurenbildern von Corot, mit dem er sich zeitweilig, wie im Anfang der sechziger Jahre, eng berührte, thut seine Nachbarschaft doch Unrecht. Und auch mit den Impressionisten ist auf die Dauer kein glückliches Verhältnis möglich, Manets „Pikdame" (wie Courbet die Olympia nannte) ist nun einmal ein vollkommen anderes Ideal als das Ideal der „Billardkugel". So sind nur sehr wenige bedeutende Werke des Meisters von Ornans in Amerika. Von seinen Riesenbildern war die „Demoiselles de Village" (Slg. Colonel Payne), das hellste, dem Pleinair am nächsten stehende Gemälde der Frühzeit, das heisst aus dem Anfang der fünfziger Jahre. Ein anderes Figurenbild, die „Männer im Walde" (Slg. Widener, Philadelphia) und einige sehr schöne Landschaften (Slg. Johnson) spielen angesichts des grossen Oeuvres von Courbet keine besondere Rolle und sind eben nichts mehr als Proben seiner Kunst. Erwähnt sei nur eine frühe Sturmlandschaft (Slg. Hill), die sehr an Rousseau erinnert.

Auf der Pariser Weltausstellung von 1889 waren, wie Théodore Duret in seiner Manetbiographie erzählt, die deutschen und die amerikanischen Kunstfreunde sehr erstaunt darüber, dass die grosse moderne Malerei Frankreichs in ihrem Heimatlande so wenig Verständnis und Liebe gefunden hat. Seit damals haben sich die Verhältnisse noch zu Ungunsten Frankreichs insofern verändert, als durch den Verkauf Pellerin eine weitere Zahl von Werken Edouard Manets ins Ausland wanderte und namentlich den deutschen Besitz erheblich bereicherte. Thatsächlich muss der Franzose, der heute einen ausreichenden Begriff von Manet zu bekommen wünscht, über die Vogesen und über den Atlantischen Ozean reisen. Die Zahl der Manets in amerikanischem Besitz beläuft sich auf etwa vierzig Stück, die Pastellporträte eingerechnet. Und zwar ist es gegenüber Manet nicht so, wie bei manchem anderen Meister, dass nämlich die Amerikaner ganz bestimmte Sujets oder Epochen auf Kosten anderer bevorzugen, sondern man findet drüben Werke jeder Art und aller Perioden.

Das erste grosse Bild, mit dem Manet überhaupt Aufsehen machte, ist der Guitarrero von 1860 (jetzt Slg. Osborn, New York), das erste zugleich in der berühmten Reihe der Einfigurenbilder in spanischem Kostüm. Es enthält noch nicht den ganzen, den reinen Manet, wenn sich auch schon in den herrlichen Farben und in der Eigenart der Palette der Glanz seiner Kunst ankündigt, so findet sich hier doch auch noch etwas Gewaltsames und Grimassiertes, etwas allzu Verblüffendes, das der Künstler dann sehr bald ablegte. Schon der „Junge Mann als Mago" von 1861, (Slg. H . . . . ., New York), Manets Bruder Eugen, eine Figur in Dunkelbraun mit einem blutroten Mantel über dem Arm, ist von schlichterer Natürlichkeit und wirkt wie ein geistig ganz freier Goya. Aber vollkommen unabhängig ist Manet erst in dem „Knaben mit dem Säbel" von 1862 (Metropolitan Museum in New York, als Schenkung eines Privatsammlers; Abb. S. 91). Gestalten von einer derartig bezwingenden Erscheinungskraft gab es in der damaligen Kunst nicht, und man versteht, dass die Zeitgenossen empört waren: hier stand auf einmal ein ganz junger Meister, der alles gelernt und im Augenblick des Schaffens, wie es schien, alles vergessen hatte — ein Mann von eigenen Gnaden. Die Wirkung dieses Bildes ist Einfachheit, Gelassenheit und Grösse. Sie beruht auf einer ungeheuren Energie der anschauenden Phantasie. Eine Formenklarheit, wie die am rechten Unterarm des Knaben, wo der Degenkorb über dem Bandelier liegt — die Klarheit, mit der diese so komplizierten Dinge, und

* Corot hat dieses Motiv in den Jahren 1865—68 nicht weniger als fünfmal behandelt, immer mit leichten Veränderungen. Varianten befinden sich in der Sammlung des Grafen Cammondo, im Museum zu Lyon und in der Sammlung Esnault-Pelterin.



EDOUARD MANET, DIE LAUTENSPIELERIN 1867—68
SAMMLUNG POPE

dazu noch die reiche fein artikulierte Form der Hand, in malerisch eindeutige Erscheinung umgesetzt ist, dies allein schon bedeutet eine erstaunliche Leistung von meisterlicher Art. Man macht Manet auch heute noch gelegentlich den Vorwurf, seine Kunst sei ohne Ausdruck. Hat dieser Knabenkopf mit dem dummlich verschlafenen Blick nicht im Gegenteil einen ganz seltenen Reichtum an wirklichem Ausdruck, an Leben? — Was für die Beschauer vom Jahre 1862 an diesem Gemälde nun aber wesentlich und entscheidend neu war, das ist der malerische Aufbau: klar und leuchtend steht Helligkeit neben Dunkel, ohne mildernde Zwischensphären. Angesichts solcher Gegensätze begreift man, dass Courbet sich vor Manets Malerei an Spielkarten erinnert fühlte. Nur weiss man heute, dass diese Einfachheit der Wirkung nicht auf einem Mangel beruht, dass die Fülle der Form trotzdem vorhanden ist. Stark plastisch und ziemlich dunkel löst sich diese Figur mit ihrer schwarzgrauen Jacke und dunkeltabakbraunen Hose von dem grauen Grunde. Dass trotz dieser Dunkelheiten das Ensemble hell wirkt, liegt an der logischen Tonfolge; das Rehbraun des Bandeliers und das Stahlgrau des Degenkorbes bereiten diskret auf die dominierende Helligkeit des Kragens und des Kopfes vor. In den kühlen, fahlen Farben des olivgrünen Fussbodens und der blaugrünen Strümpfe klingt diese Helligkeit ruhig mit leisem Echo ab.

(FORTSETZUNG FOLGT)



HILDEBRANDS BISMARCKDENKMAL

IN BREMEN

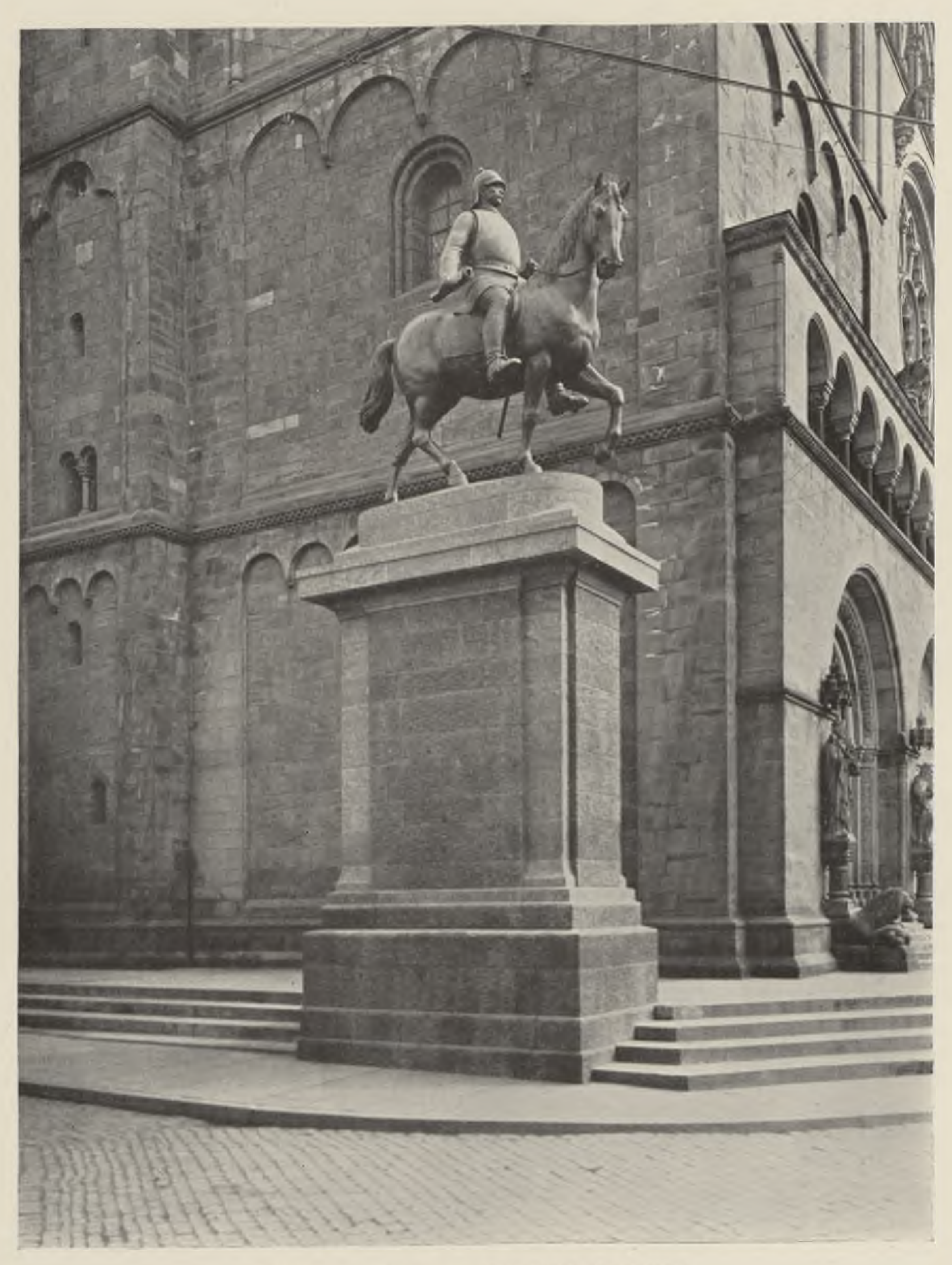
VON

GUSTAV PAULI

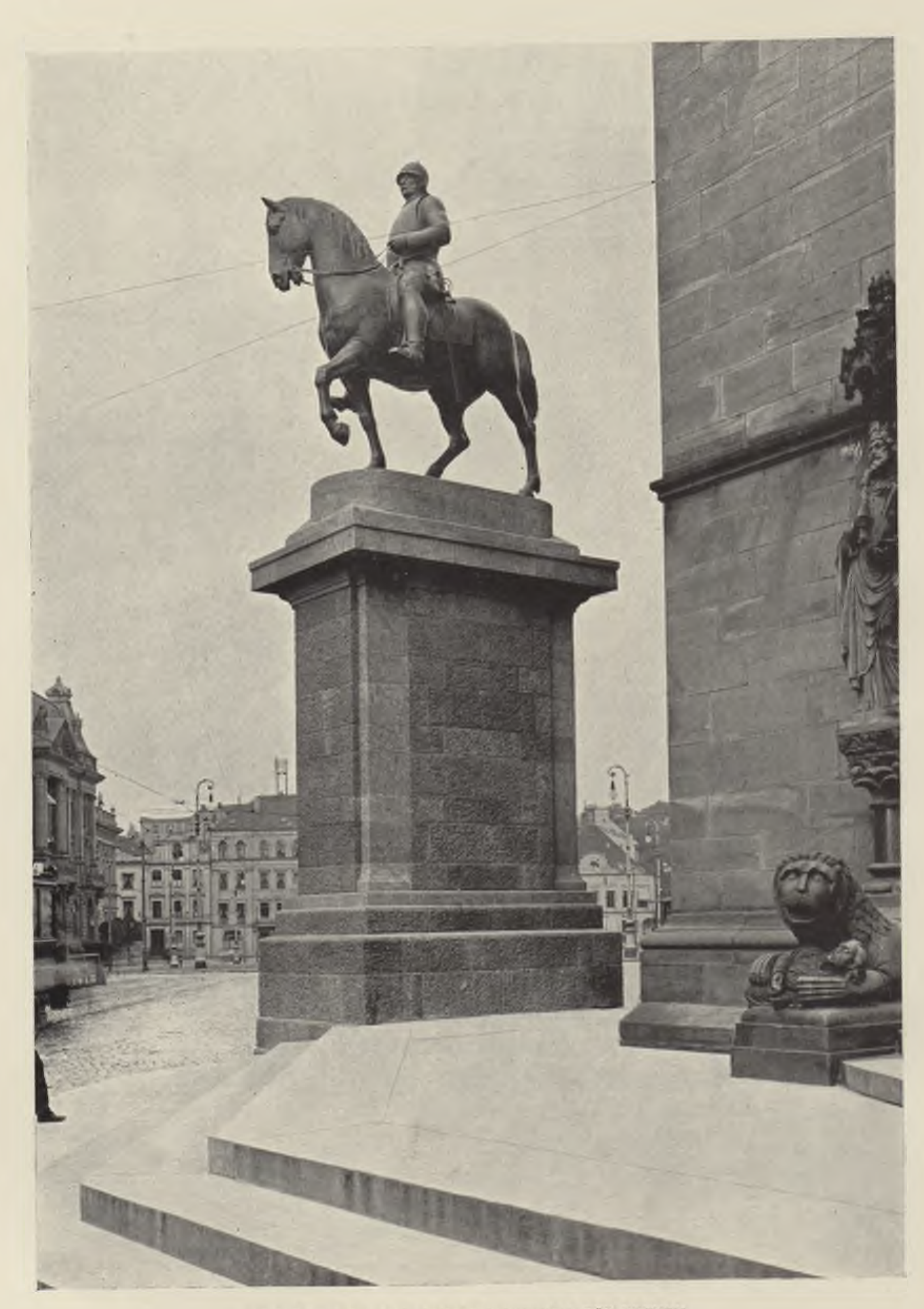


Es giebt Mängel, die geradezu den Charakter von Vorteilen gewinnen können. Beispielsweise hat es der freien Hansastadt Bremen für manche künstlerische Unternehmung zum Vorzug gereicht, dass sie keine Fürstenresidenz ist und keine berühmte Akademie in ihren Mauern birgt. Denn sie war durch diese Mängel von einigen beschwerlichen Rücksichten befreit, brauchte nicht allerwegen den consensus Serenissimi einzuholen und nicht bei jedem Denkmal oder Galerieankauf gegenüber den Meistern der heimischen Schulen Ehrenpflichten zu erfüllen. So konnte es denn auch geschehen, dass sich unversehens im letzten Jahrzent eine Reihe von Denkmälern in Bremen zusammenfanden, die alle Anwartschaft auf dauernden Ruhm besitzen, obwohl sie irgendwo sonst schwerlich ausgeführt worden wären. Nicht wahr, Tuaillons Rosselenker wäre doch zu nackt gewesen, sein Kaiser Friedrich zu antik, Hahns Moltke zu sakral? Und Hildebrands Bismarck? Nun, ein Bismarck zu Rosse auf haushohem Postament unmittelbar neben einer Domkirche wäre anderswo wahrscheinlich an dem Einspruch der Kollegen oder der Behörden oder der Geistlichkeit gescheitert, wenn er nicht ohnehin in einer Monarchie durch die vorgeschriebene Rangordnung für Denkmäler von vornherein verboten gewesen wäre.

Eine glückliche Fügung äusserer Umstände, so etwas wie ein Zufall, musste freilich in den meisten dieser Fälle und namentlich beim Bismarckdenkmal den Lauf der Dinge in Fluss bringen. An Hildebrand war nicht gleich gedacht worden. Zunächst hatte man ihn nur berufen um durch sein sachverständiges Urteil die endlosen Meinungsverschiedenheiten über den Standort des geplanten Monumentes zu schlichten. Die Einen wünschten sich damals den Bismarck in die Wallanlagen, die Anderen mitten auf die Strasse, die Dritten auf den Domshof, die Vierten vor den Bahnhof. Hildebrand kam, sah sich in einer Abendstunde das Stadtzentrum an und bezeichnete mit intuitiver Bestimmtheit den Platz neben dem nördlichen Domturm als den besten. Da er nun, um seine Ansicht zu verdeutlichen, gleich eine summarische Zeichnung entwarf, so lag es freilich nahe, dass die Denkmalskommission ihm die Ausführung seines Planes übertrug — zum Glück für Bremen. Zum Glück auch für den Bildhauer! denn nach freiem eigenen Ermessen einen Helden darzustellen, den die dankbare Liebe und der Stolz seines ganzen Volkes verklären, das ist für den Künstler allerdings die schönste beglückende Aufgabe. Hildebrand selbst hat es nach der Enthüllung an festlicher Tafel ausgesprochen, indem er vorausschickte, dass er sonst eine gewisse Scheu vor Denkmalaufträgen empfunden habe. (Begreiflich genug! So denke ich mir die Scheu des Schriftstellers vor den Nekrologen der Dutzendberühmtheiten.) Aber, was sonst wohl hemmend wirkt: die Schwierigkeit, für eine komplicierte Persönlichkeit die monumentale Darstellungsform zu finden, das fiel hier weg. Die Phantasie ganz Deutschlands hatte der Phantasie des Künstlers vorgearbeitet und die Begeisterung aller Anderen beflügelte die seine, als er die wohlbekannten Züge von neuem schuf — für sich und wie wir hoffen für die Jahrhunderte. In solchem Falle kann der moderne Künstler noch einmal die unschätzbaren Vorteile geniessen, die den alten Meistern bei der Darstellung ihrer Götter, Heroen und Heiligen zuteil wurden.



ADOLF HILDEBRAND, BISMARCKDENKMAL FÜR BREMEN



ADOLF HILDEBRAND, BISMARCKDENKMAL FÜR BREMEN

Dazu kam, dass Bismarcks äussere Erscheinung den bedeutendsten Vorwurf für jede Art von bildlicher Darstellung abgab. Bei den meisten modernen Menschen kommt für den Künstler nur das Gesicht in Betracht, ein Gesicht, das sich häufig zu malerischer, selten zu plastischer Wiedergabe eignet, und das auf einem im übrigen vollkommen belanglosen Körper sitzt. Wie viele Celebritäten giebt es, bei denen der Körper nur da zu sein scheint, um den Eindruck des Gesichtes zu stören! Bei Bismarck dagegen waren Körperbau, Haltung, Antlitz und Miene aus einem Gusse, von untadeliger Harmonie und der vollkommene Ausdruck einer weltgeschichtlichen Persönlichkeit. Besonders bemerkenswert war es dabei, dass dem vorherrschenden Charakter der Energie überall in eigentümlichem Widerspiel mildernde Züge der Feinheit beigemischt waren. Die Hände sprachen deutlich dafür und im Antlitz der ungewöhnlich feine adlige Umriss des Kinns unter der mächtigen Ausbildung der oberen Gesichtshälfte. Die Maler wunderten sich über sein zartes rosiges Inkarnat. Damit war freilich dem bildenden Künstler eine Aufgabe gestellt, zu deren Lösung nur Wenige berufen waren, da nun einmal menschliche Grösse nur von Grösse ermessen werden kann. Kein Wunder also, wenn die gangbaren Bismarckbilder uns gar triste, zugleich verflachte und verrohte Nachahmungen der edlen Urform zeigen. Unter den Malern vermochte nur Lenbach Bismarck gerecht zu werden (Werner hat ihn auf das Niveau eines bramarbasierenden Wachtmeisters herabgedrückt), unter den Bildhauern hat ihn keiner so würdig dargestellt wie Hildebrand. Dabei beruht der charakteristische Unterschied der Auffassung beider Künstler nicht nur in ihrer Persönlichkeit sondern eben auch in ihrer Kunst. Beim Maler tritt die Reizbarkeit des grossen Willensmenschen mehr hervor, beim Bildhauer mehr die gesammelte Kraft des auf die höchsten Ziele gerichteten Mannes. Lenbach versteht es meisterlich, die Persönlichkeit in ihrer momentanen Erscheinung wirksam zu betonen, Hildebrand zeigt sie verklärt mit den Zügen ihrer ewigen Bedeutung. Ja, es scheint uns eines der grössesten Verdienste Hildebrands in seinen Bildnissen zu sein, dass er es überall versteht, ohne Leere und ohne Phrasenhaftigkeit „das Einzelne zur allgemeinen Weihe“ zu rufen. Von einem so gearteten Manne ist natürlich nicht jene Originalität unserer Jüngsten zu erwarten, die sich im Erfinden verzehrt. Als ob damit etwas gethan sei! Da das Erfinden auf diesem Gebiete für gewöhnlich doch nur auf ein Andersmachen hinausläuft! Statt neue Gesetze aufzustellen bemüht Hildebrand sich vielmehr, die alten in ihrer Einfachheit und in ihrer dauernden Gültigkeit anzuerkennen und fasslich zu formulieren. Dass er es dabei im einzelnen Falle nicht verschmäht, ein überliefertes Motiv aufzunehmen und auf seine Art zu behandeln, darf ihm keineswegs als Unselbständigkeit ausgelegt werden. In glücklicheren Zeitaltern haben es ganze Künstlergeschlechter nicht anders gehalten und sind gut dabei gefahren. Also darf auch hier beim Bremer Bismarckdenkmal die unleugbare Beziehung zum Colleoni Verrocchios nicht als etwas Wesentliches hervorgehoben werden. Sie besteht nur in der Ähnlichkeit des Motivs, während im übrigen die allgemeine Auffassung der Persönlichkeit und der Charakter der plastischen Arbeit — also alles Wesentliche — grundverschieden sind. Von der auf die Spitze getriebenen pointierten Charakteristik des Quattrocentomeisters ist Hildebrand ebenso weit entfernt wie von der zierlich preziösen Bildung seines plastischen Details. — Im Gegenteil entspricht bei ihm die abgeklärte Auffassung durchaus dem plastischen Stil, der der Realität nicht aus dem Wege geht, sondern sie vielmehr auf seine Art überwindet. Die oberflächlichen Beschauer — also Neunundneunzig vom Hundert — könnten meinen, es sei alles gerade so mit Pallasch, Kürass und Pickelhelm ganz naturgetreu abgebildet. Und doch ist das Äusserliche und Wirkliche durchweg mit sanftem Zwange der Harmonie des Ganzen angepasst. Solch eine Uniform gab es nie. Der Reiter sitzt wohl bekleidet und doch in heroischer Nacktheit auf einem Rosse, das auf keiner irdischen Weide gegrast hat.

Die Aufstellung des Denkmals ist, wie gesagt, die Eingebung eines glücklichen Augenblicks. Anfänglich sollte das Postament noch höher sein und etwas weiter zurückstehen. Das Projekt hatte seine Vorteile, da der Bismarck für Den, der den Domshof betritt, an der hochragenden schlichten Turmwand einen schönen Hintergrund gefunden hätte, während er jetzt von dieser Seite aus die unruhigen Umrisse der Architektur des Hintergrundes nicht immer glücklich überschneidet. Nun — vielleicht überdauert er diese Architektur; jedenfalls aber wurde durch das Vorrücken des Denkmals die schöne Vorderansicht vom Markte aus mehr betont und eine herrliche neue Ansicht gewonnen, da sich das Denkmal von der Börsentreppe aus gesehen in prachtvollem Umriss von dem hellen Himmel abhebt.



PAUL GAUGUIN, GRUPPE BRETONISCHER BÄUERINNEN
AUSG. BEI E. ARNOLD, DRESDEN

DER KAMPF UM DEN STIL

VON

CURT HERRMANN

Aus berufenem und unberufenem Munde ist in letzter Zeit gegen die künstlerische Jugend der Vorwurf erhoben worden, dass sie nicht genug lerne und dass sie besonders das Handwerkliche der Kunst vernachlässige. Ich möchte die Jugend gegen eine solch summarische Aburteilung in Schutz nehmen, denn mir scheint, dass dieser Vorwurf, falls er berechtigt ist, weniger die Jugend selbst, als die Stellen trifft, die für ihre Erziehung verantwortlich sind. Das künstlerische Handwerk in dem bisher üblichen Sinne, und so wie es die meisten Schulen lehren, genügt eben nicht mehr als Vorbereitung für die schweren Aufgaben, die des jungen Künstlers heute harren. Alle modernen Künstler, die an dem lebendigen Bau der Kunst mitarbeiten, haben dies erfahren und haben die eigentlich wertvollen Gesetze und Erkenntnisse ihrer Kunst, die das Handwerk befruchten müssen, wenn es brauchbar sein soll, durch jahrelanges Ringen selbst erwerben müssen. Der Begriff künstlerisches Handwerk könnte auf dieser gewonnenen Grundlage wesentlich erweitert und durchgeistigt werden, und selbst das ABC der Kunst müsste durchdrungen sein von ihren höchsten Ideen und Erkenntnissen und doch lehr- und lernbar bleiben.

In den Akademien und Kunstschulen ist aber, wie ich von jungen Kunstbeflissenen immer wieder erfahre, mit wenigen Ausnahmen noch nicht viel davon zu spüren. Gerade talentvolle Schüler empfinden dies am meisten; sie ziehen es daher vor, sich von den ausserhalb der Schule empfangenen Eindrücken anregen zu lassen, sich den Bestrebungen älterer Kollegen vorzeitig anzuschliessen, ungeduldig an dem Bau der Kunst mitzuarbeiten und all das konventionell Erlernte, das ihnen dabei meist nur hinderlich ist, beiseite zu lassen. Sie kommen so leicht in den Verdacht, nichts oder zu wenig gelernt zu haben, um so mehr als sich unter dem Deckmantel der Modernität in der That mancherlei Nichtkönnen und manche Talentlosigkeit breit machen.

Dieser Zustand wird so lange dauern, bis die Schulen sich entschliessen, die in den Arbeiten und Studien freier Künstler aufgestellten und bethätigten Gesetze und Lehren als das eigentlich Grundlegende neben dem rein handwerklichen Zeichnen- und Malenkönnen selbst zu lehren. Der akademische Geist aber zieht sich in seine Würde zurück und erklärt alle diese kühnen und wertvollen Anstrengungen der Jugend, denen selbst die älteren Sezessionen als Nährboden kaum mehr genügen, für baren Unsinn und für Auswüchse einer sich genialisch gebärdenden Clique.

Es ist dies aber ein akademischer Irrtum. —

Eine moderne Schule könnte und müsste ihre Lehre

begründen weniger durch feste Formeln als durch das Erschliessen der jugendlichen Sinne für das Lebendige und Gesetzmässige in Natur und Kunst, dem mit dem Handwerk nicht beizukommen ist, für die Wirkungen und Gegenwirkungen, für die Probleme des Lichtes, der Farbe und der Linie, für die Geheimnisse des Rhythmus und der Harmonie und für vieles Andere.

Nur auf diesem Wege wird einem heranwachsenden Geschlecht der Kampf um die künstlerischen Grundwahrheiten erleichtert. Ein klareres, von allzu grossen Umwegen befreites Schaffen wäre ihm ermöglicht, und unreife Versuche würden aus der öffentlichen Diskussion verschwinden oder eine andere Beurteilung erfahren . . . . .

Es ist ein Kampf um den Stil, den wir auszufechten haben, um den Stil der reinen Malerei, der gleichzeitig ein Kampf um die künstlerischen Mittel ist, Stil zu bilden. Diesen Kampf wird, neben einem Teil des jetzigen älteren Geschlechts, im wesentlichen die heraufkommende Jugend ausfechten müssen. Sie wird, wie zu hoffen, endlich erreichen, was wir Älteren ersehnt und begonnen haben: den Grund zu legen zu einem lehr- und lernbaren Rüstzeug, für den ihr bevorstehenden „Kampf um den Stil". Der weiteren individuellen Entwicklung, die beim Künstler niemals ein Ende hat, bleibt dann immer noch ein Spielraum . . so gross wie die Natur, die unser aller Lehrerin sein und bleiben muss.



PAUL GAUGUIN, FRAUEN UNTER PALMEN
AUSG. BEI E. ARNOLD, DRESDEN

❊

Künstlerische Gesetze, die an sich etwas Abstraktes sind, müssen, um zu konkretem Leben zu kommen, konkretes Leben zu werden, durch eine Persönlichkeit, durch ein Temperament interpretiert werden.

Temperament ist ein vieldeutiges Wort. Es ist an die Person des Künstlers gebunden und äussert sich als persönlicher Stil in seinem Werk.

Unter der Herrschaft des Naturalismus und Impressionismus verstand (oder versteht) man vorwiegend unter Temperament das schnelle frische Ergreifen eines künstlerischen Vorwurfs oder Einfalls, bravurösen Vortrag und die Konzentration aller Nervenanspannung und aller Arbeit darauf, dem Werk nach Möglichkeit seine Unmittelbarkeit zu belassen, als verdanke es sein Dasein den glücklichen Schöpfermomenten weniger Stunden.

Künstler mit dieser Auffassung des Temperaments werden kaum zugeben, dass Temperament sich auch anders, ich möchte sagen stilvoll, äussern kann.

Ein Temperament, das durch den Charakter beherrscht und gezügelt wird, ist weniger spontan in seinen Bethätigungen. Vielerlei Erwägungen über die in Frage kommenden Gesetze verzögern ein allzu schnelles Zugreifen und Erfassen. Der künstlerische Gedanke braucht länger zur Reife. Seltene Phänomene, wie van Gogh, können an dieser Definition nicht viel ändern.

Aber bei fortschreitender Klärung eines künstlerischen Charakters wird sich das Temperament um so reiner entfalten und Wege finden, die allein zur Lösung des Gesamtproblems führen, das ich unter dem Begriff Stil verstehe.

❊

Dass wir noch weit entfernt sind vom Ziele, kann niemand tiefer empfinden als wir selbst. Aber „in magnis voluisse sat est". Spätere Zeiten werden vielleicht williger unsere schwere, freudig übernommene und viel geschmähte Arbeit dankbar anerkennen und begreifen, dass ohne diese vorhergegangene, dem Laien schwer verständliche Pionierarbeit ihre eigene, hoffentlich sehr hochstehende Kunst unmöglich wäre. Der eingeschlagene Weg ist zweifellos richtig. Vorläufig muss jeder einzelne Künstler an der Bewältigung von Teilproblemen arbeiten und nach ihrer Synthese suchen. Dieses gemeinsame Streben nach einem grossen Ganzen bildet die Signatur des augenblicklichen Standes unserer fortgeschrittensten Kunst. Schmerzlich bleibt nur, dass dies ausserhalb einer kleinen Kunstgemeinde so wenig erkannt, gewürdigt und unterstützt wird. Wie es eine voraussetzungslose Wissenschaft giebt, deren Pflege sich sogar der Staat annimmt und die allein den Fortschritt verbürgt, so müsste auch eine voraussetzungslose, aber zielbewusste Kunst in irgendeiner Form eine wohl-

wollende Pflege erfahren. Wenn die Zeichen nicht trügen, stehen wir heute wieder vor einer echten Renaissance im Gegensatz zu den unseligen letzten Dezennien des vorigen Jahrhunderts, die Nachahmung mit Kongenialität verwechselten . . . . .

❋

In letzter Zeit haben die in der Zeitschrift „Kunst und Künstler" veröffentlichten interessanten Äusserungen zweier französischer Künstler, Maurice Denis und Henri Matisse, Veranlassung gegeben, zu dem augenblicklichen Stande der Malerei Stellung zu nehmen. Neben freudiger Zustimmung haben sie aber auch manche Bedenken und Meinungsverschiedenheiten hervorgerufen. Nach meinem Gefühl sind die Grundgedanken Beider keineswegs sehr verschieden, aber verschieden sind die beiden Temperamente, die die Gedanken vortragen und interpretieren. Den Stilgedanken vertreten Beide. Während der Eine, Ältere, danach zu streben scheint, das Wesen des Stiles immer schärfer und enger zu umgrenzen, erblickt der Andere, Jüngere, das Heil der Kunst bisweilen in einer gewissen Befreiung von zu eng gezogenen Linien, bisweilen aber auch in einer zu grossen Beschränkung auf Teilprobleme der Malerei. In der That illustrieren die Arbeiten Beider, besonders der letzten Epoche, ihre in Worten vorgetragenen Gedanken und enthüllen unbarmherzig, wo die Stärken und die Schwächen liegen. Maurice Denis gerät bisweilen bedenklich an die Grenze, wo der Stil sich mit Akademismus berührt. Sein Temperament leidet unter der Wucht der Gesetze, denen er sich unterwirft. Seine Kraft erlahmt und ist bisweilen von des Gedankens Blässe angekränkelt. Seine Liebe sind die grossen Quattrocentisten, besonders Benozzo Gozzoli, dessen aus Realismus und dem dekorativen Geist des Trecento gemischten Stil er auf sein modernes Empfinden überträgt. Er schildert und erzählt zu viel, als dass seine Ausdrucksform in das reine Gewand der dekorativen Monumentalmalerei zu zwingen wäre.

Anders Henri Matisse. Auch der fügt sich den Gesetzen, und zwar so sehr, dass seine Primitivität häufig geradezu kindlich berührt. Aber seine noch ungebändigte jugendliche Kraft lehnt sich bei der Arbeit immer wieder dagegen auf. Das Temperament ist bei ihm noch nicht völlig vom Charakter gezähmt und geläutert. Ein falscher Sprung und er ist wieder mitten im wilden Fahrwasser, dem er mit allen guten Vorsätzen entfliehen will.

In den vorgetragenen Ansichten Beider zeigt sich aber ein wundervoller künstlerischer Ernst, eine Klarheit des Wollens und eine Vertiefung in das Wesen der Kunst, dass jeder Künstler sie mit Genuss und Gewinn studieren wird. Beide haben ihre leidenschaftlichen Anhänger und bilden mit diesen die Vertreter der extremsten Grenzen der modernen Malerei, die zu überschreiten für ihre Weiterentwicklung gleich gefährlich sein würde.



PAUL GAUGUIN, TAHITIANISCHE FAMILIE
AUSG. BEI E. ARNOLD, DRESDEN

❋

In der Mitte dieser beiden Parteien steht ein kleines Häuflein von Künstlern, die wenigstens zur Zeit merkwürdigerweise nicht viel Gefolgschaft haben und noch immer fast überall einer kühlen Reserve begegnen. Dies sind die überzeugten, konsequenten Neoimpressionisten; an ihrer Spitze stehen Paul Signac, Henri Edmond Cross* und Maximilian Luce.

Der eigentliche Begründer des Neoimpressionismus war der jung verstorbene Franzose Georges Seurat, der als erster Maler zusammen mit dem französischen Chemiker Chevreul optische Farbenstudien machte und sie seiner künstlerischen Anschauung zu Grunde legte.

Obwohl der Begriff Neoimpressionismus allgemein geläufig sein dürfte, scheint es mir doch notwendig, noch einmal seine eigentlichen künstlerischen Tendenzen zu formulieren. Der Name zeigt, dass er aus dem Impressionismus hervorgegangen ist und dass er eine Erweiterung und Läuterung des Impressionismus anstrebt.

Der Stilgedanke hat bei den Neos die reinsten Formen angenommen. Reine Linie, reine Form, reine Farbe und als Novum in der gesamten Malerei reines (optisch wissenschaftlich begründetes) Licht.

Seine technischen Farbmittel sind dieselben wie die

* Henri Edmond Cross ist — ein unersetzlicher Verlust für die Malerei — in diesem Frühjahr in seinem Landhaus in St. Clair, Südfrankreich, gestorben.

der Impressionisten, nämlich beschränkt auf die dem Prisma am nächsten kommenden reinen Grundfarben: Rot, Orange, Gelb, Grün, Blau, Violett.

Aber während die Impressionisten, als deren typischesten Vertreter in bezug auf die Palette Monet genannt sein mag, diese Farben willkürlich mischen und nur bestrebt sind, höhere Leuchtkraft und Schönheit und grössere Naturwahrheit zu erreichen (sie verschmähen auch nicht die gelegentliche Anwendung von gebrochenen Farben, Ocker, Braun und gemischtem Grau) lehrt der Neo, dass Farbe und Licht in Natur und Malerei wissenschaftlich festgelegte untrennbare Begriffe sind, welche durch optische Gesetze beherrscht werden.

Diese Gesetze zu erkennen und künstlerisch zu verwerten, ist der oberste Grundsatz der Neos. Sie erheben Farbe und Licht dadurch zu einem reinen Stilmoment. Sie mischen die Farben nicht oder nur mit Weiß und mit Nachbarfarben; niemals aber Komplementärfarben untereinander. Die Farbennuancen bewahren so ihre Reinheit in unendlichen Abstufungen. Sie werden dann nach optischen Gesetzen in kleinen Partikeln, Punkten oder Strichen, nicht in Flächen, auf die Leinewand aufgetragen, ohne dass sich die Ränder mischen. Der möglichst reine weisse Malgrund darf sogar zwischen den einzelnen Farbpartikeln unter Umständen als trennendes Neutrum stehen bleiben. Die einzelnen Farbenkomplexe müssen bestehen aus einzelnen kleinen Teilen der Lokalfarbe, Beleuchtungsfarbe (bzw. Schattenfarbe) und der Reflexfarbe, die auf der Netzhaut des Beschauers beim richtigen Abstande vom Bilde eine optische Mischung eingehen. Der richtige Abstand vom Bilde ist zum Verständnis und Genuss Voraussetzung, ebenso wie eine gewisse Mitarbeit des Beschauers bei Beurteilung eines neoimpressionistischen Bildes mehr als sonst Bedingung ist.

Die Technik der Neos ist also bei allem Spielraum, der dem einzelnen Künstler bleibt, durchaus logisch begründet im Gegensatz zu der Technik der Naturalisten und Impressionisten, die weit willkürlicher und mehr individuell ist.

Die Kontrastwirkungen der farbigen Flächen untereinander, deren gegenseitige Steigerung, ihre verschiedenen Stärkegrade und ihre richtige Verteilung bilden den zweiten Hauptgrundsatz; den dritten die Reinheit und die Kraft der Linien, die sowohl die Einzelform als das ganze Liniengefüge des Bildes beherrschen und ein Ganzes bilden müssen. Die Kraft und das Leben der Linien äussert sich wie die der Farben in Wirkungen und Gegenwirkungen; van de Velde hat sogar nachgewiesen, dass man ebenso wie bei der Farbe von komplementären Linien sprechen kann.

Auf das Wort Reinheit ist der Nachdruck zu legen; denn alle diese Stilmomente an sich werden mehr oder weniger auch alle anderen modernen Strömungen der Malerei als ihr Fundament betrachten.

Die Kraft, die in dieser Lehre von der Reinheit der Stilmomente liegt, kann nur Der ganz empfinden, der sich mit Überzeugung und Begeisterung ihr hingiebt und dem sie täglich beim Schaffen sich neu offenbart....

❊

Ich möchte dem billigen Tadel die Spitze abbrechen, der sich immer darin gefällt, nachzuweisen, dass moderne und insbesondere neoimpressionistische Werke ein vergebliches Bemühen zeigen, das gestellte Problem ganz zu beherrschen und dass dies augenscheinlich überhaupt unmöglich sei.

Man sagt ferner — und diesen Vorwurf machen ihm sogar viele Künstler — der Neo sei zu wissenschaftlich, und Wissenschaft und Kunst hätten im Grunde genommen nichts miteinander gemein.

Dies zu behaupten, hieße jede Weiterentwicklung der Malerei unterbinden.

Warum sollten Wissenschaft und Kunst sich nicht gegenseitig befruchten, wenn es auf ganz natürlichem Wege geschehen kann. Anatomie und Perspektive sind doch auch Wissenschaften und auf diese legt der akademische Unterricht mehr Wert als vielleicht nötig wäre.

Was man bisher unter der Einheit eines malerischen Kunstwerkes verstand, unter dem Unteilbaren, wie es Meier-Graefe nennt, sinkt zu einem Teilbegriff herab, sobald die Forderung des Gesetzes vom Licht als ein Neues und die Kunst der Malerei krönendes Moment hinzutritt. Hier gilt es also, sofort den Begriff künstlerische Einheit neu zu formulieren, die Beziehungen neu herzustellen, die die Gesetze untereinander in Einklang bringen. Hier liegen die eigentlichen geistigen Schwierigkeiten und Aufgaben. Viel weniger in der Bewältigung des Materials und nicht darin, die Farben, ich möchte sagen, mechanisch-optisch so zu behandeln, dass dem Gesetze rein äusserlich Genüge geschieht. Dies Letzte fällt unter den Begriff Technik, und Technik gehört nicht zum Wesen des Stils.

Technik sind die von jedem Künstler möglichst vollkommen zu erlernenden und individuell anzuwendenden Mittel und Prozesse, den künstlerischen Problemen und Gesetzen materiellen Ausdruck zu verleihen. Ein äusserliches Überwuchern des Technischen setzt den Begriff Stil herab und endet in Manier und in Technik als Selbstzweck. Die Technik des Neo ist lediglich äusseres Hilfsmittel, den geistigen Sinn der reinen Malerei, die Harmonie, zu verkörpern. Sie soll nichts anderes als dem Material seine höchste Schönheit abgewinnen, indem sie seine Reinheit verbürgt. Sie ist eine künstlerisch logische Folge und gestattet trotzdem der Individualität jedes Künstlers die grösste Freiheit.

Anmerkung der Redaktion: Dieses sind einige Bruchstücke eines Buches, das Curt Herrmann unter dem Titel dieses Aufsatzes in den nächsten Wochen bei Erich Reiss erscheinen lässt.



RICHARD ENGELMANN, BRUNNENFIGUR. DETAIL
GÖRLITZER MUSIKHALLE



KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Slevogt scheint einer jener Künstler zu sein, denen es versagt ist populär zu werden. Von seinen Tieraquarellen bei *de Burlet* ist wieder kaum Notiz genommen worden, obgleich sie das bedeutendste Neue sind, das in den Ausstellungssälen im Oktober zu sehen war. Wir werden in diesen Heften immer wieder auf das Talent Slevogts zurückkommen, eben um Dessentwillen, was ihn unvolkstümlich macht. Slevogt ist in diesem Jahrzehnt ein Prügelknabe aller Methodischen, gleichgültig ob sie der Akademie angehören, dem modernen Kunstgewerbe oder der Neuen Sezession. Er ist Allen unbequem, weil er eine Persönlichkeit ist, die sich nur auf sich selbst verlässt. Er ist ein Mensch, der von Natur Mystik und Dämonie hat — wieder bewiesen es auch diese Tieraquarelle; und das ist natürlich unverzeihlich in den Augen aller Programmatiker.

Eine vornehm ruhige Ausstellung von zumeist älteren Bildern gab es bei *Fritz Gurlitt*. Schöne Kinderbilder von Uhde, in denen die ganze Güte des Menschen und Malers sichtbar ist, gute Trübners aus älterer und neuerer Zeit, ein Meerbild von Leistikow, tonig als sei es von E. R. Weiss, ein schöner Zügel und einige bekannte Bilder Thomas, Böcklins und Liebermanns. Landschaften von Arthur Grimm sind gute Trübnerschule und in Toni Stadlers Landschaftsdarstellungen, die einen hohen, farbigen, tongebenden Himmel über niedrigem Horizont bevorzugen, ist Münchnerisch Dekoratives und Schweizerisch Stilisierendes mit persönlicher Zierlichkeit vereinigt.

Manches Bild dieser Gurlittschen Ausstellung zog man unwillkürlich zum Vergleich heran beim Besuch des Kunstsalons von *Ed. Schulte*. Vor den sehr ungünstig gewählten Bildern Thomas dachte man an die ihn besser repräsentierenden Beispiele bei Gurlitt, in dem Sonderkabinet, wo Hans Herrmann sich mit Aquarellen als ein Hans von Bartels-Temperament, als ein Hans von Bartels-Routinier in Erinnerung brachte, dachte man an ein frühes holländisches Kanalbild Herrmanns bei Gurlitt, das ihn auf einer ganz anderen Höhe, in einer ganz anderen Sphäre zeigt — nämlich in der Nähe von Jakob Maris; und vor den Arbeiten des talentvollen Müncheners Julius Seyler, der in erster Linie Zügelschüler

ist, erinnerte man sich eines tonschönen, rötlich grauen, Kuhbildes seines Lehrers, das ebenfalls bei Gurlitt hing. Seyler ist, wie Zügel, ein Münchener, der ein Holländer werden möchte, ist ein Anhänger dekorativer Tonigkeit, der grau violette Stimmungen mit Raffinement in silbrigen Rahmen zu fassen weiss und der sich aus diesem Ateliergeschmack auch in die klare Natur hinaussehnt. Es kann ihm gelingen, denn er hat ein schönes Talent; es kann aber auch Münchener Palettenkunst bleiben. Seyler wird sich unzweideutig entscheiden müssen; es wäre schade, wenn er sich falsch entschiede. A. Liedtke zeigte ehrlich gemeinte Landschaften aus Potsdam. Aber alles sehr schwer und materiell. Liedtke ist von Ulrich Hübner, an den er von fern erinnert, fast ebenso weit entfernt wie Dieser von dem Landschafter Manet. Linde-Walther zeigte durch seine neben den Bildern Seylers hängende Kollektion, dass die Berliner Schule zurzeit ein mittleres Talent wohltätiger zu beeinflussen vermag, als die Münchener Schule es kann. Doch blickt man auch wieder nicht ohne Enttäuschung auf Linde-Walthers Produktion. Denn von den Versprechungen seiner früheren Jahre hat dieser Künstler immer noch nichts eingelöst. Der Belgier Emile Claus endlich ist Maler mit einem schönen Landschaftsempfinden, den das Prinzip heller impressionistischer Farbigkeit aber noch nicht zur Unbefangenheit kommen lässt. Was er malt, das ist voller Poesie, wie er es malt, das ist voller Methode. K. S.

GÖRLITZ

Der Berliner Bildhauer Richard Engelmann hat für die *Musikhalle* eine Brunnenfigur geschaffen, die, als ein Werk architektonisch betonter Monumentalplastik, den ganz wenigen vorzüglichen Erzeugnissen der modernen Denkmalskunst zugezählt werden muss. Es ist eine jener öffentlichen Skulpturen, wie wir sie, um ihres aus lebendiger Anschauung gewonnenen Stils und um ihrer innerhalb dieser Stilsilhouette sich manifestierenden Lebensunmittelbarkeit willen, in Berlin zu besitzen wünschten, und um die das provinzielle Görlitz von den besten Kunstfreunden der Reichshauptstadt beneidet wird. Was gewisse Kreise in Görlitz aber nicht hindert, diesen plastisch schöner Frauenkörper „schamlos und widerlich" zu finden. So wenigstens drückte sich, als Sprecher für Mehrere, ein Anonymus in einer Görlitzer Zeitung mit einer bei solchen Gelegenheiten üblichen Idealistengrimasse aus. Es scheint, dass solche Popularkritik zum guten Kunstwerk heute gehört, wie der Neid zum Glück. Darum darf solche Beschimpfung vom rechten Künstler aber auch wie ein Orden getragen werden.

K. S.

DRESDEN

Die *Galerie Arnold* brachte eine Ausstellung von fünfundzwanzig Gemälden Paul Gauguins, aus den verschiedensten Zeiten seines Wirkens. Die Anfänge unter dem Einfluss der Impressionisten zeigte der „Hafen" und die vorsichtig, fast konventionell angefasste Gruppe der Bretoninnen von 1886; von der ersten Fahrt nach Martinique stammt der Christus am Ölberg; die Beziehungen zu van Gogh wurden in der bretonischen Landschaft und in der von Arles sichtbar. Die verschiedenen Stilversuche wurden durch die Badenden wenigstens angedeutet — und ein paar Bilder von Tahiti und Dominique zeigten die Resultate, zu denen ihn das Leben in der „bonne sauvagerie" führte. Im einzelnen giebt es Stärkeres von Gauguin; überdies sind seine Stiltendenzen in den letzten Jahren bereits weiter gesteigert: als Ganzes gab die Ausstellung aber ein gutes Bild seiner Besonderheit. Ein sehr schönes Stück war der „Heilige Berg", von einer merkwürdigen Eindringlichkeit auch im Linearen das „menschliche Elend", farbig sehr delikat die Tahitifamilie. Ganz ins Dekorative gewandt war eine Landschaft von 1891; Beispiele biblischer Bilder Gauguins gaben der Christ am Ölberg und Joseph mit Potiphars Weib. P. F.



RICHARD ENGELMANN, BRUNNENFIGUR. DETAIL
GÖRLITZER MUSIKHALLE

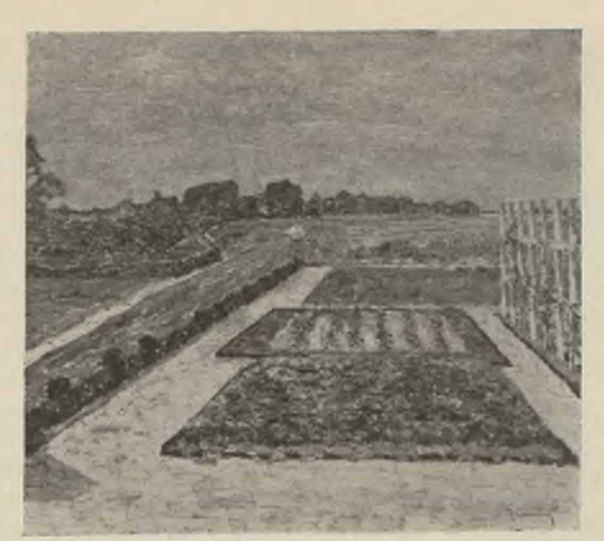


MAX LIEBERMANN, SIMSON UND DELILA
AUSG. IM „SONDERBUND" DÜSSELDORF

DÜSSELDORF

In der grossen Ausstellung, die der *„Sonderbund"* im *Städtischen Kunstpalast* den westdeutschen Künstlern und Kunstfreunden vorgeführt hat, unterschied man zwei Abteilungen, die ziemlich unlogisch, wenn auch sehr wirksam, miteinander verbunden waren: einmal die Düsseldorfer Stammgruppe, „Die um Deusser", und sodann eine grössere Kollektion von jungen und jüngsten Stilisten, von Jungdeutschen, Jungrussen und namentlich Jungfranzosen. Dazu das Ehrenmitglied, Max Liebermann, mit einer Anzahl neuerer Bilder und Entwürfe (z. B. Delila in der zweiten Fassung). A. Deusser, unbestreitbar die präponderierende Persönlichkeit und der stärkste Anreger seiner Düsseldorfer Genossen, zeigte in neuen Arbeiten eigentlich keine Überraschungen, aber immer wachsende Verfeinerung gegenüber athmosphärischen Werten, viel geschmackvolle Tonschönheit, aber auch viel Mache. Alle die Anderen, sieht man, haben an sich gearbeitet: M. Clarenbach, wiederum sein glückliches Anpassungstalent erweisend, erfüllt seine Gartenbilder mit resolutem Sonnenlicht, und giebt in seinen Hochgebirgsbildern etwas ganz Neues. J. Bretz, der feinsinnige Lyriker der Landschaft, hat sich von der spitzpinseligen Malerei zu einer breiteren, helleren und darum doch nicht lauteren gewandt. W. Ophey überraschte mit lichten italienischen Landschaften. Wie ein Ruhepunkt in der Erscheinungen Flucht wirken die Landschaften E. te Peerdt's.

Die Meister des dekorativen Kolorismus in Frankreich waren mit sehr schönen Arbeiten vertreten, Vuillard sowohl wie Bonnard, und in anderer Weise Roussel, Denis, Cross und Signac. Von den Vertretern der deutschen Neukunst seien hervorgehoben: Rohlfs, Nolde und Brühlmann. K. Hofer erfreute durch eine wundervolle Farbigkeit der Palette, die er zuweilen in den perlmutterartig schillernden Fleischtönen des weiblichen Aktes zu glühender gloire steigern kann; aber seine Kompositionen („Antike Szene" u. dergl.) erkälten durch den allzu stark sichtbaren Einfluss Cézannes. Cézanne, Gauguin und van Gogh sind, wie man auch bei den „Sonderbündlern" wieder sieht, die blendenden Lichter für die jugendlichen „Stilsucher", an denen sie sich die Flügel verbrennen – wenn sie welche hatten. Es ist nicht berechtigt, daran zu erinnern, wie man einst (im Jahre 1863) auch Manet refüsierte und darauf die Impressionisten verhöhnte; nur Snobs können vor den brutalen oder unzulänglichen Bildern der Kandinsky und Jawlensky in Entzücken geraten und ihre Begeisterung durch zahlreiche Ankäufe erhärten. Es ziemt uns, gemessen zu sein, und lieber noch wollen wir akademisch gescholten werden, als kulturlos lärmen. Wir müssen uns darum auch entschliessen, Henri-Matisse, der eine prachtvoll aus Farben aufgebaute Landschaft gegeben hat, in



JUL. CLARENBACH, TULPENBEET
AUSG. IM „SONDERBUND", DÜSSELDORF

seinen figuralen Kompositionen noch abzulehnen. K. Walser ergeht sich in japanischen Motiven; und wie immer amüsieren Pascins abstruse und perverse Zeichnungen.

Die Plastik war mit einer Anzahl ernster und ausgereifter Werke vertreten. Des stehenden Mädchens von Hermann Haller erinnert man sich aus der Berliner Sezession. Gern sieht man die leise gotisierenden Bildwerke G. Minnes; oder die grotesk-primitiven Typen von Barlach, in ihren prachtvoll festgeschlossenen Umrissen und Gruppenbildungen. Auch die beiden stehenden Akte von Paul Osswald seien genannt. Hervortretend ist der Einfluss Maillols.

Aus dem Gebiete des Kunstgewerbes hatte man viel Schönes zusammengebracht, neben manchem Spielerischen und nur Verkäuflichen, von deutschen, englischen, französischen, wienerischen und holländischen Künstlern und Fabrikanten. Endlich war der Ausstellung eine umfangreiche Sammlung von künstlerischen Plakaten, kaufmännischen Drucksachen, Packungen und dergl. angegliedert, die vom „Deutschen Museum für Handel und Gewerbe" arrangiert worden war, einer vom Folkwang-Museum-Hagen gemeinsam mit dem Deutschen Werkbund unternommenen Gründung.

A. Fortlage.

BRÜSSEL

Von den auf der Weltausstellung im *Salon des Cinquantenaire* vertretenen Künstlern haben die grosse goldene Medaille erhalten die Maler Laermans (Belgien), Benedito Vivès (Spanien) und Ettore Tito (Italien), der Graveur Bauer (Holland) und der belgische Bildhauer Vinçotte. F. M.

*

BERLIN

Ergebnisse der Menzelpreis-Konkurrenz der Berliner Illustrierten Zeitung waren bei *Ed. Schulte* ausgestellt. Es war vorherzusagen, dass bei dieser Konkurrenz nichts Besonderes herauskommen würde; denn Illustrationen in dem hier geforderten Sinne haben von vornherein mit Kunst nicht mehr zu thun als das Zeitungsfeuilleton mit der Poesie. In einer frühen Nummer des Simplizissimus ist darum mehr Talent zu finden als in dieser ganzen Ausstellung. Die Arbeiten von Fritz Koch und Heinrich Zille sind in ihrer Art gut und ebenso trifft die Nuance, worauf es ankommt, M. Liebert; eine Erneuerung der Illustrationskunst werden diese gut gemeinten Wettbewerbe aber nicht bringen.

Der Kunstsalon von *Paul Cassirer* erfährt es auch, daß heute zu wenig gute moderne Kunst produziert wird. Denn auch er muss nun zu dem Mittleren greifen. Nach Sperl waren eine Anzahl norwegischer Künstler erschienen. Alles kräftige Dekorationstalente, die eine gute internationale Schule durchgemacht haben, die sich gar nicht genrehaft oder anekdotisch geben, sondern rein künstlerisch, die aber das Niveau mittlerer Tüchtigkeit nirgends auch überschreiten. Einen kleinen Vorsprung vor den meisten seiner Kollegen hat Theodor Lauring, in dessen „Dame im Grünen" und „am Christianiafors" etwas vom Wesentlichen ist. Folkestadt zeigt grosse Stilleben, mit Breyerhafter Tüchtigkeit und Kühnheit arrangiert und gemalt. Von den



KARL HOFER, KINDERBILDNIS
AUSG. IM „SONDERBUND", DÜSSELDORF



JUL. BRETZ, DIE MÜHLE
AUSG. IM „SONDERBUND", DÜSSELDORF

besonders zum Berliner Leben wesentlich häufiger. Skarbina war kein naiver Künstler, sondern ein Sinnierer. Er arbeitete fürs Feuilleton, höchstens für die Kulturgeschichte; seine Malerei bedeutete für die Hauptentwickelung sehr wenig, sein guter Beobachtungseifer für die Sittenhistorie und die Topographie der werdenden Weltstadt Berlin recht viel. Als ich in einem unbewachten Augenblick — es sind etwa fünfzehn Jahre her — Skarbina freimütig in seinem Atelier sagte, für mein Gefühl überwiege in seinem Werke das Literarische zu stark, da wurde er ernsthaft böse: er sei nur Maler und Lehrer für Maler. Er sagte das aus bester Überzeugung — weil er den Aufschwung des malerischen Gedankens an französischen, belgischen, holländischen Quellen miterlebt und selbst in den unterschiedlichen Schulen sich angeeignet hatte, was modern, gut und teuer war. Diese Ausstellung bietet allerlei Reflexe von Bastien-Lepage und Courbet; ferner: durch den Einfluss von Alfred Stevens (dem viel zu wenig Beachteten!), bekam Skarbina Freude an dem Chic und an der Anmut des Highlife; er lernte, dass Schneiderkünste durchaus nicht zu verachten sind. Er ging — wo immer es war — am Strand von Ostende, auf den Pariser Boulevards, in den Salons von Grossberlin — der Schneiderphantasie, im rastlosen Wandel der Mode, nach und traf manch kecken Farbenton, manch flotte Bewegung der Körperlinie mit dem Verständnis eines fröhlichen Lebensstudenten und Geniessers. Es war die Echtheit der Kostümhistorie und trotz aller Malersehnsucht, der Trieb, zu berichten, festzustellen . . . Bei Bastien sah er die Mädchen- und Männerfiguren, die gross und konstruktionsstark ganz vorn ins Bild schneiden und dem knappen Landschaftsmotiv, in das sie gesetzt sind, eine merkwürdige Tiefe geben; von Courbet sah er bewegte Massenwirkungen des Volkstreibens. Doch aus solchem Studium hervorgegangen sind auch nur wieder interessante Bilderbogen vom Leben niederer Schicht — es fehlt Bastiens menschliche Ausdrucksfähigkeit und Courbets starker Instinkt für die Volksseele . . . Später merkte sich Skarbina, wie seine Genossen Liebermann, Uhde, Kuehl, aus Frankreich und Holland heimgekehrt, Welt und Leben anschauten, und er ging hin und tat desgleichen an der Oberfläche des Stofflichen: von der weisshaubigen Mägdeschar eines ländlichen Küchenhofes à la Liebermann, über Uhdes sprühend-bunte Spielstuben und Weihnachtszauber bis zu Kuehls barockhaften Kircheninterieurs und rotwamsigen Chorknaben . . . Als Monets Lichtgedanke Trumpf war, hat Skarbina luministische Auflösungen versucht (manchmal mit Glück und Geschick) — kurz, er hat fast alle Probleme künstlerischen Zeitgeistes angepackt,

Munchartigen Bildern L. Karstens prägen sich vor allem drei Knabenköpfe ein, die mit unerschrockener und lebendiger Freiheit aus dem Bildraum hervorblicken. Und Henrik Lund ist als Porträtist dort am besten, wo er am meisten Respekt vor den Modellen hat: in den Bildnissen seiner Mutter und des Schriftstellers Hans Jäger. Es wäre alles schön und gut, wenn im Vorderzimmer nur nicht gleichzeitig eine Landschaft von Cézanne hinge! Vor ihr erst erkennt man, was die moderne Malerei kann. Und weil sie es kann: was sie soll.

K. S.

Die *Akademie*, wo er, schmiegsam und biegsam, das Alter mit der Jugend auszusöhnen strebte, hat ihrem Skarbina nunmehr die Leichenfeier gerüstet. 224 Bilder, Studien, Aquarelle, Gouaches und Zeichnungen sind aufgehängt — was man so ein Lebenswerk nennt. Dokumente eines flotten Fleisses — wohl kein Tag verging dem rüstigen „promeneur" ohne Pinsel- oder Federstrich. Es war ein Streben in die Breite, nicht in die Höhe, ein Streben typisch für das Gros jener rührigen deutschen Kunstgeister, die im begnadeteren Ausland so schön begonnen haben, um sich hinterher in der Heimat zu trivialisieren. Keine persönliche Entwicklung, nur Wiederholung und Ausdehnung der Metiernatur. Eins hatte Skarbina, das seinen Namen aus dem Zusammenbruch seiner malerischen Gedanken rettete: das Zeug zum Glossisten, Vignetisten, dies Erbteil alter Menzelschule. Wenn es ihm nur ausserordentlich selten glückte, das Leben am farbigen Abglanz zu zeigen, das gefasste, runde, vollklingende, zwecklose Leben, so gelangen ihm doch die Randbemerkungen zum Leben,

doch er ist nie einen Weg zu Ende gegangen. Es war immer nur ein neues Mäntelchen, das dem alten Adam der Genreschilderei umgehängt wurde. Diesem beweglichen und vielgewandten Arbeiter fehlte das Maass persönlichen Temperaments. Man konnte dann und wann eine Strecke mit ihm gehen, um ihn bald wieder zu verlassen. Sein beweglicher Geist konnte anregend wirken und Anderen Ziele stecken — dafür zeugt der Enthusiasmus seiner Schüler; aber was dieser Geist etwa Dauerndes geschaffen, das erschöpfte sich in dem rationalistischen Spieltriebe, Weltliches und Zeitliches der engeren Heimat in schärfer pointierter rascher Notiz oder in farbig gehobener Zeichnung – Malerei genannt – zu fassen und so den Historiker unserer Tage nützlichen illustrativen Stoff geliefert zu haben.

⁂

Ein „Salon der Humoristen" bei *Friedmann und Weber*. Die „Lustigen Blätter" hatten das Bedürfnis, nach Pariser Muster ihre Zeichnergarde geschlossen aufmarschieren zu lassen. Den äusseren Anlass bot das fünfundzwanzigjährige Jubiläum des Blattes. Im Vorwort des zierlichen, mit mancherlei Croquis geschmückten und mit Anleihen aus der berühmten Witzkiste reichlich versehenen Katalogs machten die Unternehmer kein Herz aus ihrer Mördergrube: die Ausstellung soll eine werbende Kraft entfalten. Meinen Segen haben sie. Die Zeichenkunst der „Lustigen Blätter" sucht ihr Wesen im Chic, im Schmiss, im Elan — und da ihr überdies auch ein starker Stich ins Erotische nicht fehlt, so mag sie ihres Publikums sicher sein. Doch die Ausstellung zeigt zugleich, wie arm Deutschland an zeichnerischen Begabungen ist. Da giebt es entweder Französlinge, die das Spielerische der äusseren Form mit Eleganz handhaben, dafür aber arm an Geist und Anschauungskraft sind; Typus Leonard. Oder wir haben die guten Beobachter der comédie de la vie humaine, die dafür wieder mit der Form schwer zu kämpfen haben; Typus Zille und Jüttner. Im Gegensatz zum „Simplizissimus", dessen zeichnerische Kräfte mit der Kühnheit und Keckheit der Aufgaben wachsen, huldigen die „Lustigen" dem umgekehrten Nietzschewort: sie haben die — leichtere — Sendung übernommen, das „Individuum behaglich zu machen." Selbst Zille, das stärkste sozialkritische Talent in dieser Zeichnergruppe, hat mehr die gute alte Berliner Schnoddrigkeit als die pralle Witzesader, durch die das Scheidewasser der sozialen Echtheits- und Gerechtigkeitsprobe schiesst. Wohl sucht er seine Typen jenseits von Gut und Böse, doch die menschliche Gemeinheit, die er schildert, ist nur belustigend und von der Tragikomödie des Lebens gibt er nur die Komödie, oder richtiger ein drastisches Berliner Volksstück von den gefallenen Engel und dunklen Ehrenmänner, von ulkigen Kunden und pfiffigen Schlingeln. Julius Elias.

Die *Königliche Akademie der Künste* hat eine Ausstellung zum Gedächtnis für Joseph Olbrich veranstaltet, die einen für die Beurteilung wertvollen Überblick über die reiche, von der Gunst eines deutschen Fürsten geförderte Lebensarbeit dieses jung gestorbenen Architekten gewährte. Olbrich war eine jener in den Kronländern der österreichischen Monarchie — er war in Troppau, hart an der böhmischen Grenze geboren — häufig anzutreffenden Künstlernaturen, die leicht und fast aus Spieltrieb produzieren, deren Talent solche Leichtigkeit der Produktion aber eher schädlich als fördernd ist. Es fehlt diesen Artisten die Kraft der inneren Disziplin und so geschieht es, dass ihre reichen Gaben in einem technisch-vollendeten, aber kalten Virtuosentum steckenbleiben und verkümmern. So ist Olbrich ein aussergewöhnlich begabter Zeichner gewesen und ist – die Ausstellung bestätigt es – bis zu seinem vielleicht zu frühen Tode über das Zeichnen von Entwürfen nie hinausgekommen. Das fast vollständige Material der Studien und Entwurfsskizzen bestärkt, indem es einen tiefen Einblick in die Werkstatt des Künstlers gestattet, den Eindruck, den seine ausgeführten kunstgewerblichen Arbeiten und Architekturen machen, dass er stärker zweidimensional, als dreimensional zu denken wusste. Er liebte die Linie, aber nicht wie ein Architekt sie liebt, als sinnfälligen Ausdruck latenter Kräfte, sondern als dekorativen Reiz, als Arabeske; und er liebte die Fläche, nicht wie ein Architekt, um ihrer selbst willen, als ein neutrales, von den Spannungen tektonischer Kräfte unberührtes Gebiet, sondern als Folie für Farbe und Ornament, als etwas Zweidimensionales. Und er wusste diese Flächen zu meistern, er füllte sie mit seinen schlanken Linien und exotisch anmutenden Ornamenten. Aber sie wirken nur auf dem Papier, auf dem Zeichenbogen, höchstens in ein Zwanzigstel der natürlichen Grösse. In die Wirklichkeit übertragen, scheinen die Flächen leer, von einem Ornament bedeckt, das an schlechten, nicht organisch erfundenen Buchschmuck erinnert. Das ist nicht nur so bei Olbrichs frühen Arbeiten, bei seinem Ausstellungshaus für die Wiener Sezession und seinen Entwürfen für die Darmstädter Künstlerkolonie, die man heute schon nicht mehr ansehen kann; es gilt auch für seine letzten ausgeführten Bauten, und selbst das Warenhaus Tietz in Düsseldorf ist noch nicht frei davon. Unvermittelt steht dann neben solchen Dingen — der unmögliche Schreibtisch des Reichskommissars gehört dazu – das letzte Werk Olbrichs, ein Wohnhaus für Feinhals in Köln, ein bis auf Einzelheiten klar gegliederter Organismus, eine als Form gedachte kubische Masse. In diesem von allem „Kunstgewerblichen" befreiten Resultat, ist der Ansatz einer neuen, zur Klarheit gelangten Entwicklung zu verspüren. Und nicht ohne Wehmut sieht man dieses kurze, arbeitsreiche Künstlerleben verlöschen in dem Augenblick, wo die Zeit der Reife ihm und uns Frucht und Ernte hätte bringen sollen. W. C. Behrendt.



UKTIONSNACHRICHTEN

BERLIN

In *Rudolf Lepkes Kunstauktionshaus* findet am 8. und 9. November die Versteigerung der Sammlung Hans Schwarz, Wien statt (Ausstellung vom 5.—7. Nov.) Die Sammlung enthält Gemälde (unter anderem bemerkenswerte Stücke von Giovanni Boccati, Canaletto, Carracci, Barth. Bruyn, Hans Krell, vom Meister der Virgo inter virgines, von Waldmüller u. s. w.) Arbeiten in Holz und Stein, Textilien, Werke in Silber, Bronze und anderen Metallen, Waffen, Möbel, Glasfenster und Keramik. Ein schönes Beispiel alter deutscher Holzskulptur ist hier abgebildet worden. —

Ferner findet bei *Rudolf Lepke* am 10. November (Ausstellung vom 5. bis 7. November) die Versteigerung von vier seidenen Wandteppichen, aus dem Besitz des Chevalier de Bajet, von Jan Leyniens, Brüssel (siebzehntes Jahrhundert) statt.

Am 10. und 11. November giebt es in demselben Lokal die Auktion der Sammlung Georg Lackner, Wiesbaden (Ausstellung vom 5.—7. November), die aus Kunstwerken des siebzehnten bis achtzehnten Jahrhunderts, aus Möbeln, Holzskulpturen, Textilien, Büchern, Keramiken, Glas u. s. w. besteht.

Endlich ist am 15. November eine Versteigerung von 38 Gemälden und Zeichnungen Segantinis aus dem Besitz des Herrn Alberto Grobicy, Mailand. Ausstellung am 13. und 14. November. Die Sammlung enthält charakteristische und schöne Werke.

Bei *Max Perl* findet vom 7.—9. November eine Versteigerung von Kupferstichen, Radierungen, Holzschnitten, Lithographien deutscher und ausländischer Künstler unserer Zeit statt. Darunter Arbeiten von Boehle, Corot, Israels, Klinger, Leibl, Leistikow, Liebermann, Manet, Menzel, Millet, Rodin, Rops Thoma, Lautrec, Whistler u. s. w.

Über den Verlauf der am 11. und 12. Oktober bei *Rudolf Lepke* vorgenommenen Versteigerung von Ölgemälden und Aquarellen aus Privatbesitz ist mit einigen Zahlen zu berichten. Es wurden erzielt für Munkacsy, Brustbild eines Mannes: 650 Mk; Gabriel Max, Brustbild eines jungen Mädchens: 1550 Mk; Arthur Kampf, die Schnitter: 2750 Mk; Eugen Bracht, die Klause: 760 Mk und der Monte Rosa: 2000 Mk; Ludw. Knaus, Brustbild eines Mädchens: 1670 Mk; Adolf Menzel, Motiv aus dem Salzkammergut: 575 Mk; A. Feuerbach, Kreidezeichnung eines nackten Knaben: 225 Mk; Ludw. Knaus, Bleistiftzeichnung eines Schwarzwälder Dorfschulzen: 315 Mk. Gesammtergebnis: 50195 Mk.



THILMAN RIEMENSCHNEIDER, MADONNA. HOLZ. WÜRZBURG 1510
AUS DER SAMMLUNG SCHWARZ BEI R. LEPKE

KÖLN

Bei *J. M. Heberle* (H. Lempertz Söhne) werden im November und Dezember die folgenden Versteigerungen stattfinden:

Anfang November: Gemälde alter und neuerer Meister verschiedener Besitzer.

Ende November: der Nachlass der Freifrau Mathilde von Schorlemer-Doernberg, der Freifrau Stephanie von Carlowitz und Anderer.

Anfang Dezember: Büchersammlungen verschiedener Besitzer.

Mitte Dezember: Gemälde verschiedener Besitzer.

Bei *Math. Lempertz* wurden bei der Auktion von Möbeln und Antiquitäten der Sammlungen Dobert und Hüntemann vom 11.—13. Oktober u. a. folgende Preise erzielt: Gotischer Stollenschrank: 410 Mk; Rokoko Schreibsekretär: 670 Mk; Holländische Standuhr: 565 Mk; ein paar Meissener Porzellantassen: 55 Mk; Höchster Kaffeekännchen: 160 Mk; Höchster Tassen: 90 Mk.; Nymphenburger Tässchen: 85 Mk; ein paar Ansbacher Tassen: 61 Mk; Pfalz-Zweibrücken: Anbietplatte 290 Mk, Ober- und Untertasse 200 Mk; Strassburger Fussschale (fayence): 95 Mk; Delfter Schüsseln: 77 Mk und 96 Mk; silberner Abendmahlskelch: 225 Mk; Renaissancemörser: 105 Mk; Gotische Vortragekreuze: 400 und 350 Mk.

FRANKFURT A. M.

Bei *Rudolf Bangel* sind im November folgende Versteigerungen vorgesehen: 8. und 9. November: Gemälde und Antiquitäten aus Privatbesitz; 15. November: Bilder der Barbizonschule, Nachlass des Pastor Say d'Erpe, Nancy; Ende November: Gemälde und Kunstgegenstände.

CHRONIK

Wer Kulturwerte schaffen will, muss vor allem die Macht haben. Das hat die Stadt Berlin wieder einmal erfahren müssen. Sie hat einen Teil des Tempelhofer Feldes kaufen wollen, um ihn nach den Grundsätzen moderner Städtebaukunst aufzuteilen und hat dem Vorort Tempelhof die Eingemeindung vorgeschlagen, um endlich einmal einen Versuch gross gesinnter Bau- und Kommunalpolitik zu machen. Die Staatsregierung ist ihr aber dazwischen gekommen, indem sie hastig und heimlich an Tempelhof verkauft hat, etwa so, wie ein Bodenhändler einem Bauunternehmer zu verkaufen pflegt. Es ist mit diesem erfreulicherweise viel besprochenen Fall ein unzweideutiges Beispiel gegeben, in welcher Weise die Staatsregierung in Preussen gegen die Grossstadtverwaltung regiert. Das Ziel dieser Regierung ohne Fernblick ist immer noch die Begünstigung des Landes auf Kosten der von unbequem liberal-demokratisch denkenden Massen bewohnten Grossstadt; wo das Ziel doch grossen Sinnes darin erblickt werden sollte, die Arbeiter- und Bürgerbevölkerung der Grossstadt aufs neue dadurch konservativ zu machen, dass ihr draussen in vielen kleinen, gartenstadtähnlichen Vororten ein Recht auf ein Stückchen eigenen Grunds und Bodens verliehen wird; wo das Ziel jeder der Voraussicht fähigen Staatsregierung mit den Zielen einer modern denkenden Stadtverwaltung durchaus zusammenfallen müsste. Die preussische Regierung sollte nicht Berlin zu schaden suchen, wo sie kann, — o Gott, dass man so eine selbstverständliche Regierungsmoral aussprechen muss! — sondern sollte über das ganz zaghafte Planen der Stadt weit hinausgehen, sollte aus sich heraus der Eingemeindungsfrage näher treten und das von sich aus sozial-hygienische grossstädtische Bauprogramm aufstellen, dass die Selbstverwaltung uns, trotz des Wettbewerbs Gross-Berlin, in dem Umfange, der notwendig wäre schuldig bleiben muss. Statt dessen nutzt diese Regierung die wirtschaftlichen Konjunkturen der von ihr gehassten Grossstadt recht wie ein Spekulant. Man braucht nur die Bebauungspläne des umstrittenen Geländes zu vergleichen, die Stübben für den Militärfiskus und Jansen für die Stadt Berlin angefertigt haben, um zu erkennen, worum es sich handelt. Bei Jansen um eine schön verwirklichte Idee modernen Städtebaues, bei Stübben um ein falsch repräsentatives Spekulationsschema. Jansen und Stübben stehen sich ja auch sonst gegenüber, wie zwei feindliche Prinzipien. Stübben, der etwas wie ein Anton von Werner der Städtebaukunst ist, hat als Preisrichter in dem Wettbewerb Gross-Berlin und — ein lächerlicher Zufall hat's gewollt — als offizieller Beurteiler eben des Sonderentwurfs Hermann Jansens für das Tempelhofer Feld den Misston auch in diese Veranstaltung gebracht. So geht's mit allen Dingen, die Berlin betreffen. Innerhalb der Stadtverwaltung giebt es unendlich viele Richtungen, giebt es guten Willen und krassen Unverstand hart nebeneinander und wo man geschlossen der Regierung entgegentreten sollte, da lähmt demokratische Uneinigkeit die Stosskraft. Nirgend ist ein eiserner Wille, nirgend eine Faust, nirgend eine geniale Herrschernatur, nirgend ein moderner Kolonisator wie der alte Fritz seiner Zeit einer war.

Inzwischen berichteten die Bodenreformer in Gotha einander von schönen Erfolgen ihrer stillen Arbeit zum Ziel einer gesunden Kommunalisierung des Städtebaues. Von Erfolgen in Ulm, Posen, Königsberg, Strassburg, Frankfurt a. M. usw. Und in den westlichen Industriebezirken taucht lebendig die Idee auf, einen riesigen Gesamtbebauungsplan für fünfzehn Industriestädte schon jetzt, zur rechten Zeit, aufzustellen und genau danach zu handeln. Ein Plan also zu einem aus Städten und Vororten bestehenden grossstadtartigen Riesenkomplex. Das ist die „Provinz". Berlin aber, die Reichshauptstadt, sieht sich mit einem Detailplan sogar dem Gelächter der Nationen preisgegeben; es sieht sich wehrlos fast in der Hand einer Regierung, die das Wesen der Grossstadt in keinem Punkte tiefer schon erfasst hat.

Vom Reichstag wird nun eine letzte Hilfe erwartet.

❊

Drei in weiteren Kreisen bekannte Künstler sind in diesen Wochen gestorben: Der Franzose Emmanuel Frémiet, der mit seinen Sensationsplastiken die französische Skulptur diskreditiert, sie mit seiner Jeanne d'Arc aber auch in einer reizenden Weise bereichert hat; der Engländer Hulman Hunt, der einer der wichtigsten Praeraffaeliten war und charakteristisch für dieses moderne Nazarenertum, in den kunstgewerblich determinierten Vorzügen seiner Kunst sowohl wie in der allgemeinen Schwäche seiner sentimentalisch reinlichen Gedankenmalerei; und der Holländer Willem Maris, ein Bruder Jakob Maris', über dessen Landschaftskunst Jan Veth hier nämlich berichtete, und vor allem als Kuhmaler bekannt. Er arbeitete beeinflussend und beeinflusst neben seinem um sieben Jahre älteren und bedeutenderen Bruder und fasste das Tier malerisch nicht anders auf, wie Jakob die Gegenstände der Landschaft. Seine Art wird charakterisiert durch den Ausspruch,

den Jan Veth von ihm berichtet: „Ich habe niemals Kühe gemalt, nur Lichteffekte.“ K. S.

Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes. Herausgegeben in Verbindung mit W. Behncke, M. Dreger, O. von Falke, M. Folnesics, O. Kümmel, E. Pernice und G. Swarzenski von G. Lehnert. In zwei Bänden. Verlag von Martin Oldenbourg. Berlin.

Weit mehr als an der „grossen“ Kunst ist heute, wie die neuen Museen unserer Mittelstädte und mehr fast noch die Warenhäuser beweisen, das Interesse am Kunstgewerbe lebendig. Alles Kunstgewerbliche hat und findet sein Publikum, und überall regen sich die Kräfte, die Gebrauchsgegenstände des Alltags zu veredeln und durch sie auf die Bildung des Geschmacks im allgemeinen hinzuwirken. Dabei lässt sich ein starker historischer Zug nicht verkennen; man sucht wieder Fühlung zu gewinnen mit der Überlieferung, mit dem Besitzstande früherer Zeiten. So kommt es, dass dieses Kompendium, dessen Idee ohne Frage (auch dies ein Zeichen der Zeit) der Witterung eines klugen Verlegerkopfes entsprang, für den Gebildeten ein Bedürfnis, für den Fachmann einen oft empfundenen Notstand abstellt.

Und man muss sagen, dass der erste Versuch, den immer zahlreicher auftretenden Kunstgeschichten die notwendige Ergänzung einer Geschichte des Kunstgewerbes hinzuzufügen, durchaus, ja innerhalb der selbstgewählten Programmgrenzen sogar glänzend gelungen ist. Dies Programm schrieb vor: Arbeitsteilung des gewaltigen Stoffes, und eine Reihe der tüchtigsten Gelehrten meist von der jüngeren Generation wandte alle Kraft auf die Bemeisterung eines Spezialgebietes. Der Herausgeber, der ausser der allgemeinen Einleitung selbst über die „Neueste Zeit“ einen kenntnisreichen und gründlichen Abschnitt geschrieben hat, muss als Organisator des Ganzen besonders belobt werden: er ist überall vor die richtige Schmiede gekommen. Auch dass er den Islam (von Dr. Braun) und Ostasien (von Dr. Kümmel) mit hineinbezog und der asiatischen Kunst zu ihrem Recht verhalf, einem Recht, das sich immer mehr und mehr als Anciennitätsrecht entpuppt, sei ganz besonders hervorgehoben. Es geht natürlich nicht an, die Beiträge der verschiedenen Mitarbeiter gegeneinander abzuwägen. Wieviel hängt von der Dankbarkeit des Stoffes, wieviel von den Vorarbeiten ab, die für grosse Gebiete wie fast für das ganze der neueren Zeit vom Barock an fehlen! Viel frische Hingabe, befruchtet vom Reiz des neuen Themas, viel erstaunlicher Fleiss, in Spannung gehalten durch den Pioniercharakter der Arbeit an gewissen, bisher von der Forschung brach gelassenen Stellen, ist in diesen beiden Bänden gesammelt. Doch ruft auch eine so offenkundige, aufs Höchste gerichtete Konkurrenz der Mitarbeiter den Gedanken an den Siegespreis eines Einzelnen notwendig hervor; und ich glaube, es wird sich niemand gekränkt fühlen, wenn ich für diesen Siegespreis Otto von Falke vorschlage mit seinem Abschnitt über das Kunstgewerbe im Mittelalter.

Der Verleger hat dem Buche viel Geschmack und die grösste Sorgfalt gewidmet. Die Illustrationen, darunter auch viel farbige, sind meist vortrefflich. Selbst bei kleiner Satztype ist leider der zweite Band zu der Unförmigkeit eines Adressbuches dem Äusseren nach angeschwollen, und das Register ist ein Opfer des modernen Verlegerehrgeizes geworden, den Satzspiegel mit den Schriftzeichen gleichsam ornamental zu füllen. Wer sich darin auf die Suche begiebt, hat den Eindruck, wie wenn er an einem flimmernden Staketenzaun vorbeiführe.

Nicht nur weil es das einzige seiner Art ist und hoffentlich so lange bleibt, bis sich Jemand entschliesst, den ganzen Stoff mit kühner Individualität selbständig zu gestalten, sondern weil es gegenüber dem Zeitschriftenkleinkram eine imposante Leistung selbstloser wissenschaftlicher Arbeit darstellt, ist dem Werk der Erfolg zu wünschen, den es so reichlich verdient.

Hans Mackowsky.

❋

Deutschlands Raumkunst und Kunstgewerbe auf der Weltausstellung zu Brüssel 1910. Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart.

Es sind eine Reihe der in Brüssel gezeigten Arbeiten des deutschen Kunstgewerbes in dieser Publikation sehr gut reproduziert worden; und es hat Robert Breuer dem Bilderteil eine kluge Einleitung vorangestellt, in der er eine Bilanz des bisher im Deutschen Kunstgewerbe Erreichten versucht. Der Wert dieser Veröffentlichung liegt darin, das Dem, der nicht in Brüssel war, eine vortreffliche Anschauung vermittelt wird, so dass auch er sich in der Lage sieht, auf Grund des Materials dieses Buches sich ein Urteil zu bilden, sowohl über die Art der deutschen Vertretung in Brüssel als auch über die Entwickelungen des deutschen Kunstgewerbes überhaupt. Das Resultat dieser Betrachtung Dessen, was Deutschlands Kunstgewerbler nach Brüssel geschickt haben, ist dass man auch vor den Abbildungen dieses Buches zu ähnlichen Urteilen kommt, wie Hermann Muthesius sie hier neulich mitgeteilt hat und dass man den Schlussworten Robert Breuers durchaus zustimmt. Karl Scheffler.

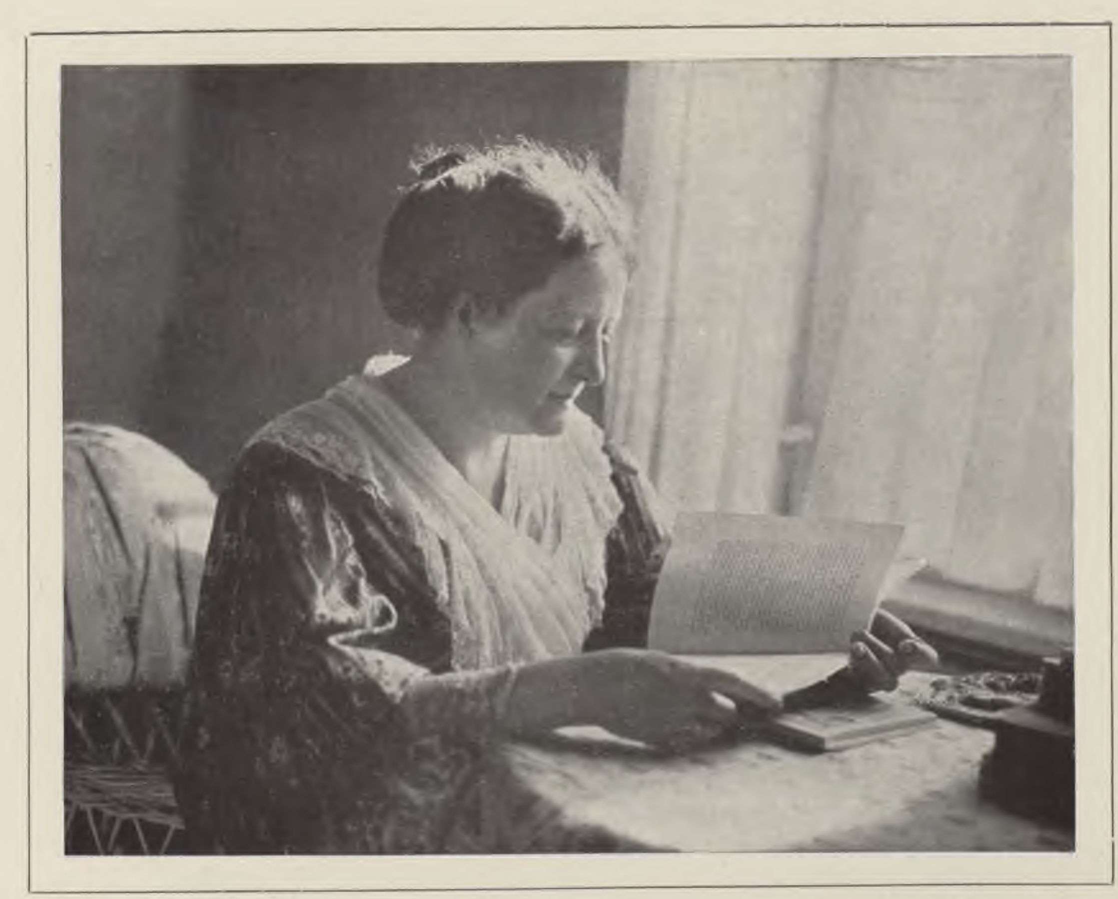
❋

Berichtigung: 1. Die Anmerkung auf Seite 90 Spalte b gehört auf Seite 89 unter die zweite Spalte; das hinweisende Sternchen muss in der siebenten Reihe von oben hinter dem Wort „Gemälden“ stehen. 2. Die Anmerkung auf Seite 96 unten, Spalte a soll Seite 95 unter Spalte b stehen; das hinweisende Sternchen gehört in die siebente Reihe von oben, hinter das Wort „Atelier de Corot“. D. Red.

NEUNTER JAHRGANG. ZWEITES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. OKTOBER. AUSGABE AM I. NOVEMBER NEUNZEHNHUNDERTZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.



Hänse Herrmann
Berlin W.
Potsdamerstr. 134a



Lilly Braun

Hänse Herrmann
Berlin W.
Potsdamerstr. 134 a



Hänse Herrmann
Berlin W.
Potsdamerstr. 134 a



Oscar Fried

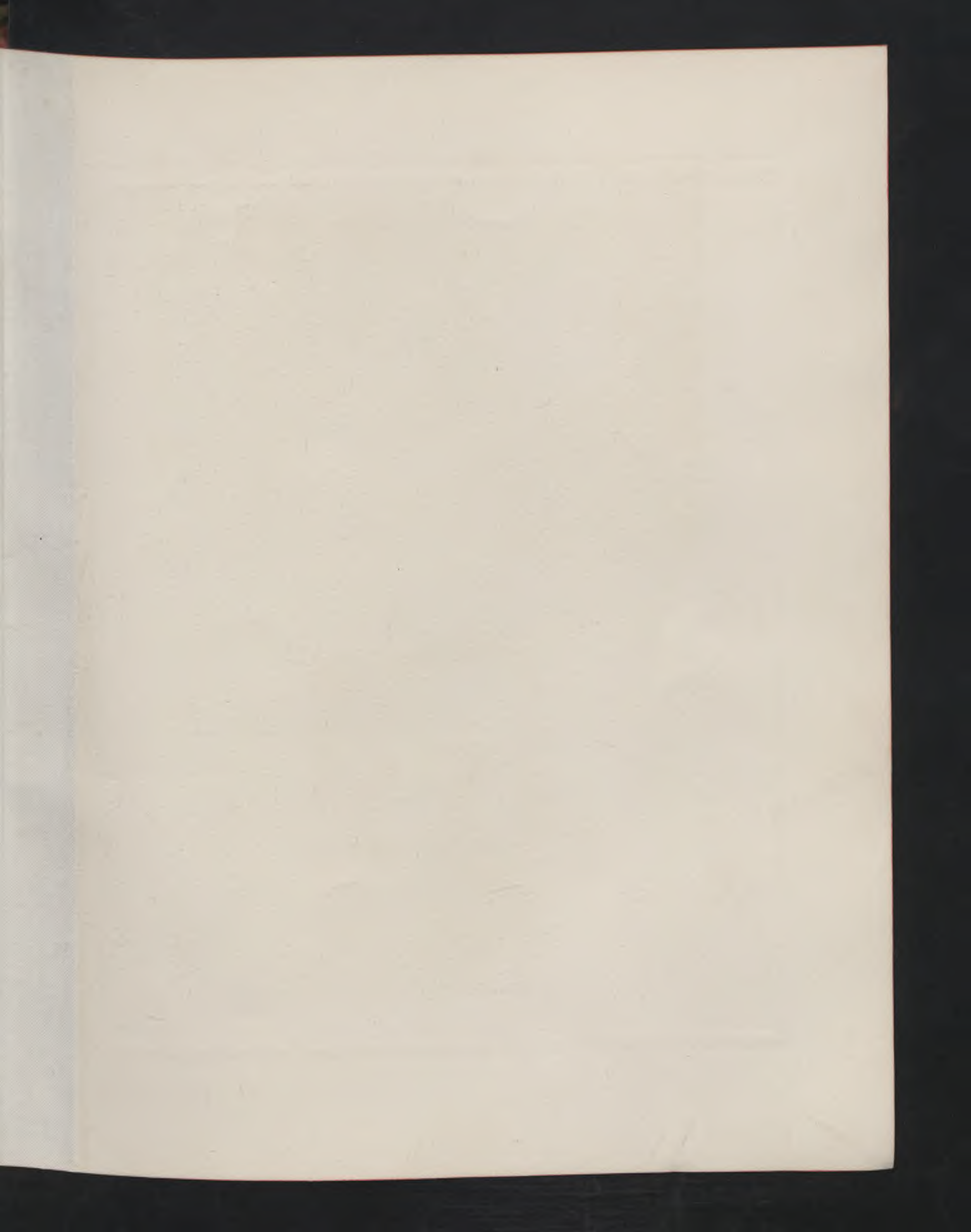
Hänse Herrmann
Berlin W.
Potsdamerstr. 134 a

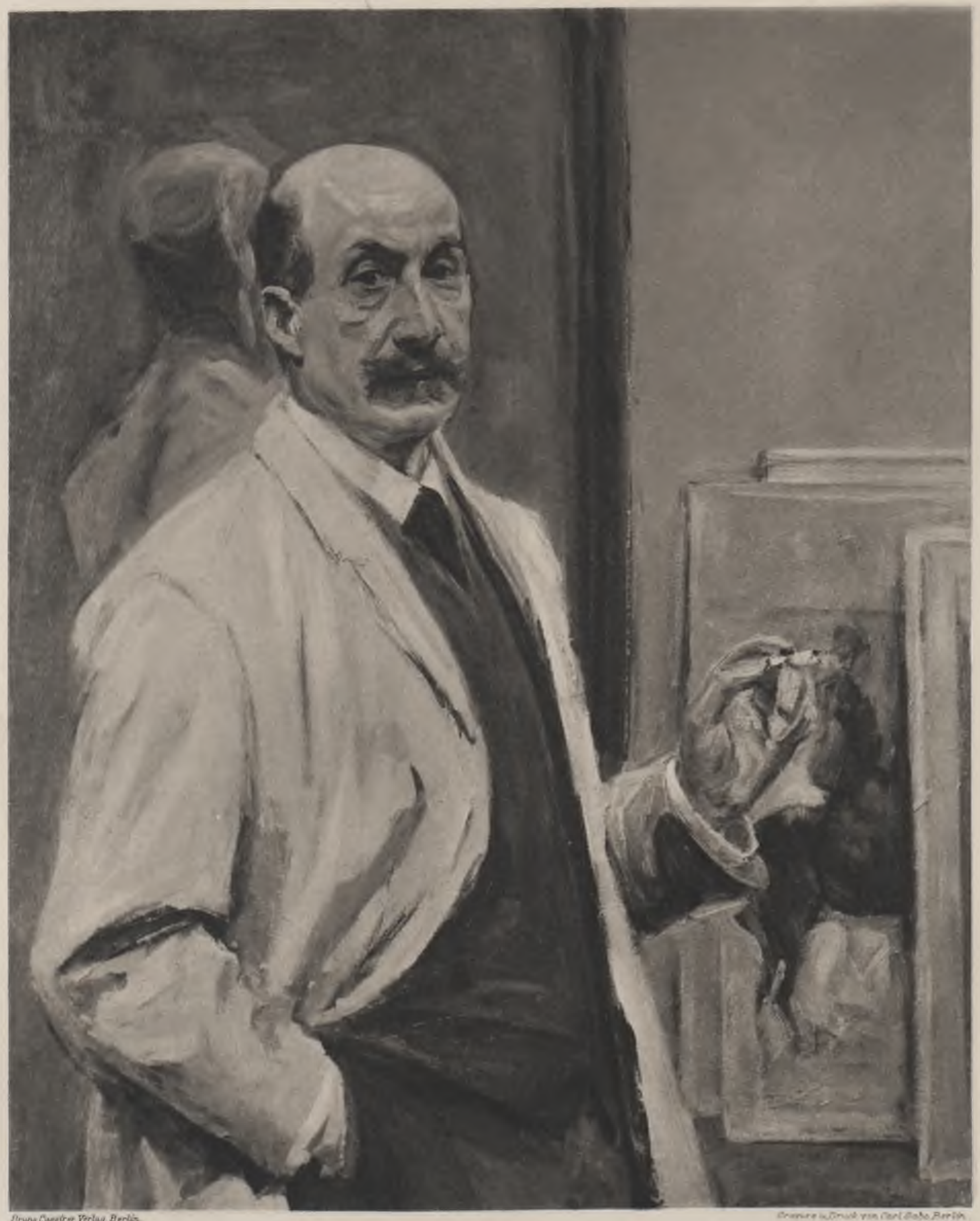


Hänse Herrmann
Berlin W.
Potsdamerstr. 134a



Hänse Herrmann
Berlin W.
Potsdamerstr. 134a





Bruno Cassirer, Verlag, Berlin.

Gravure u. Druck von Carl Sabo, Berlin.

Max Liebermann
Selbstbildnis



EIN BRIEF

VON

ALFRED LICHTWARK



ch bin kein unbefangener Beurteiler von Max Liebermanns jüngstem Selbstbildnis, über das Sie meine Ansicht hören wollen; denn das Bild ist für die Kunsthalle bestimmt, und ich habe von der ersten Anlage an seine Entfaltung beobachtet. Es ist mir von Anfang an als das in Bildform und Ausdruck mächtigste aller Selbstbildnisse Liebermanns erschienen, als das endgültige, würde ich sagen, wenn nicht Liebermann einem Abschluss noch sehr fern stände. Aber man darf es wohl, ohne sehr grosse Gefahr, von der nächsten Entwicklung Lügen gestraft zu werden, als sein endgültiges Selbstbildnis dieses jetzigen Lebensabschnittes ansprechen, als die Summe aus der Bildnisarbeit der beiden letzten Jahrzehnte, ja vielleicht der Lebensarbeit des Meisters.

Es gehört zu den wenigen Bildnissen, vor denen auch der gänzlich Unaufmerksame zur Erkenntnis kommen könnte, dass die deutsche Kunst im Ringen um eine neue Form der eine zeitlang fast aufgegebenen Bildniskunst begriffen ist. Dies Selbstbildnis erinnert nicht an Kunst, die es schon gegeben hat. Kein Schatten aus einer nahen oder fernen Vergangenheit fällt darüber. Wer davor steht, hat es sofort nur mit diesem einen Werk zu thun. Diese Handschrift, die alles nicht Unumgängliche weglässt, aber das Notwendige

unerbittlich hinsetzt, ist Neuschöpfung und darum Eigentum. Keine gefälligen Schnörkel, die das Handgelenk behalten und wiederholen kann. Jeder Strich ist für den einen Zweck imaginiert. Aber diese Züge folgen nicht nur — man möchte sagen selbstthätig oder instinktiv — der äusseren Form; sie geben mit traumhaft sicherm Treffen das letzte des Ausdrucks. Mach' nicht das Auge, sagt ein französischer Atelierspruch, gieb den Blick. Wie die Figur im Rahmen und Raum steht, das ist nicht mehr Arrangement, sondern Gestaltung. Alles steht unverrückbar an seiner Stelle. Die Farbe ist innerhalb einer absichtlich begrenzten Skala unendlich reich, sie hat etwas Prachtvolles. Wer Bilderwände zu hängen gewohnt ist, sieht auf den ersten Blick: für dies Bild giebt es so leicht kein Seitenstück, und es wird auf dem Mittelplatz die meisten Nachbarn drücken. Tritt man nahe heran, so lösen sich aus dieser leuchtenden Tonigkeit die stärksten Einzelfarben.

Aber die Kunstmittel sind nirgend ihrer selbst wegen gepflegt. An sich erscheinen sie absolut gleichgültig behandelt. Sie dienen den letzten Zwecken der Erscheinung und des Ausdrucks. Da steht ein Mensch, aufrecht, kräftig. Das Einzige, was dem Alter gehört, ist der fast schmerzliche Ausdruck der Resignation, den die Erfahrung gerade des reichsten Lebens giebt: Es ist alles eitel, es ist alles sehr eitel.

Liebermann äusserte einmal im Gespräch — es ist noch nicht lange her — seine Natur dränge auf den Ausdruck, der schöne Vortrag läge ihm nicht von Haus aus. Aber er hoffe, er würde auch das noch zwingen. Ich glaube, er hat auch das noch gezwungen.

Es giebt mir ein Gefühl von Glück, dass ich dies Werk entstehen sah, und dass wir es besitzen sollen.

Mit freundlichem Gruss

Lichtwark



MAX LIEBERMANN, ZEICHNUNG

HENRY VAN DE VELDE

UND DER NEUE STIL

VON

KARL SCHEFFLER



ED. MUNCH, BILDNIS VAN DE VELDES. ZEICHNUNG

Es kommt Einem kaum noch zu Bewusstsein wie merkwürdig van de Veldes Situation in unserer Mitte ist. Diese Stellung, die ein Belgier in unserem Kunstleben einnimmt, kann nur in einer Zeit weltwirtschaftlicher und in vielen Punkten übernationaler Gesinnung so ohne Erstaunen hingenommen werden. Auch im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert ist es ja oft genug vorgekommen, dass aus der Fremde Künstler zu uns gekommen sind und auf die Entwickelung unserer Malerei, Skulptur, Architektur oder unseres Kunstgewerbes bedeutenden Einfluss gewonnen haben. Damals aber hat Frankreich uns vor allem nur seine überschüssigen Kunstarbeiter zugeschickt und hat unsere Akademien mit Künstlern versorgt, die daheim von der Zunft in jeder Weise anerkannt waren. Der Fall van de Velde ist insofern etwas Einziges, als der Belgier wie ein halb Exilierter zu uns gekommen ist, fast wie ein Refugié der Kunst. Deutschland ist ihm zur zweiten Heimat geworden, indem es ihm Arbeitsmöglichkeiten gab, die das eigene Land ihm verweigerte oder doch unnatürlich erschwerte. Es giebt kein Beispiel vorher, dass ein revolutionäres Wollen, das sich in den Niederlanden nicht bethätigen konnte und das sogar in der belgischer Kunst sonst doch so nahen Kulturhauptstadt Paris enttäuscht worden ist, in dem einst vom gallischen Westen sehr abhängigen Deutschland den rechten Boden gefunden hat. Einiges Licht auf diese Thatsache wirft die Einsicht, dass die Bewegung, in der van de Velde führend steht, im wesentlichen eine die germanischen Völker umfassende Kunstbewegung ist und dass in dem diesem Belgier eingeborenen Rassendualismus das germanische Element überwiegt. Sehr anschaulich ist die eigenartige Situation van de Veldes bei Gelegenheit der Brüsseler Weltausstellung zum Ausdruck gekommen. Dieser Künstler, ohne Frage



HENRY VAN DE VELDE, DAS HAUS DES KÜNSTLERS IN WEIMAR-EHRINGSDORF

dem deutschen Kunstleben nicht mehr fortzudenken ist; dennoch kann er nicht tiefer Wurzel fassen und tritt aus einer gewissen Isolierung niemals ganz heraus. Er bleibt immer ein wenig der Fremde.

Bald nachdem er Sicherheit über seinen Weg gewonnen hatte, ist van de Velde von Brüssel nach Berlin übergesiedelt. Seiner künstlerischen Eigenart ist das Schicksal geworden, dass sie bei uns gleich einen entschiedenen Einfluss ausgeübt hat, dass sie gleich einen zwar kleinen aber einflussreichen Kreis von Freunden und Enthusiasten um sich versammelt hat und dass van de Veldes Programm immer im Mittelpunkt der Diskusion stand. Der künstlerische Instinkt, die Persönlichkeit des Belgiers haben stets unterjochend gewirkt; aber dabei ist es dann im wesentlichen auch geblieben. Der Erfolg ist mehr geistig als praktisch gewesen. Das allein musste schon zu eigenartigen Situationen führen, da einem gewerblich schaffenden Künstler mit geistigen Wirkungen natürlich nicht gedient sein kann. Solche Wirkungen mochten genügen, solange van de Velde in Brüssel als Maler noch in van Goghs Fussstapfen wandelte, solange er in Buchornamenten seinem frühen Liniendrang Bethätigung suchte und eine neue Ornamentik zu erfinden den Ehrgeiz hatte. Sobald er aber zur Konstruktion von Möbeln, zum Druck von Tapeten, zum Weben von Teppichen zum Treiben und Ziselieren von Metallen, kurz zur Gestaltung eines vollständig reformierten bürgerlichen Interieurs überging, brauchte er Greifbareres. Kapital und Aufträge brauchte er. Nach einigen nur halb geglückten Versuchen Beides in Berlin zu gewinnen, ist van de Velde einem Ruf nach Weimar gefolgt, überzeugt dort als Direktor der Grossherzoglichen Kunstschule und als Gewerbebeirat für die Kunstindustrie des Landes seinem sich immer mehr befestigenden und erweiternden Architektenwollen eine Basis schaffen zu können. Seit acht Jahren wirkt er nun in dieser Stadt; dass er aber an seinem Platze wäre, kann man nicht sagen. Er

eine der einflussreichsten Persönlichkeiten des neueren Kunstgewerbes, war in der eigenen Vaterstadt bei dieser Gelegenheit nicht vertreten, weil er in seinem Vaterlande nicht wohl in der deutschen Sektion ausstellen konnte und weil er zur belgischen Kunst anderseits weder innerlich noch äusserlich mehr gehört.

Dieses Verhältnis hat nun mannigfache Konsequenzen. So sicher es ist, dass der Rassendualismus in van de Velde eine wichtige Quelle seiner Begabung und seines künstlerischen Fanatismus ist, so macht doch auch dieser Dualismus seine Situation problematisch. Lebte der Künstler in Brüssel oder Paris, so würde er wahrscheinlich das germanische Element seiner Natur entschieden und tendenzvoll betonen; wie es auch erklärlich ist, dass er jetzt in Deutschland, ganz umgeben vom Germanischen, die romanischen Elemente seines Wesens stark betont, wie um sich ihrer zu sichern. Es ist ein innerer Selbsterhaltungstrieb, der den Belgier in Brüssel früher das Germanische unterstreichen liess und der ihn in Berlin und Weimar sich mehr noch als Franzose denn als Deutscher fühlen lässt. Dieser Rassentrotz verhindert aber überall ein völliges, letztes Verschmelzen mit den ihn umgebenden Interessen. Es steht dieser Künstler merkwürdig bedeutend da unter unseren architektonischen Künstlern, anregend und führend, so dass er aus



HENRY VAN DE VELDE, DAS HAUS DES KÜNSTLERS IN WEIMAR-EHRINGSDORF

leitet seine Schule vortrefflich und hat auch auf die Gewerbethätigkeit des Landes einen reinigenden und revolutionierenden Einfluss geübt; doch sind damit seine Arbeitsfähigkeiten nicht im Entferntesten erschöpft. Vielmehr sind sie beinahe falsch beansprucht; denn zuweilen ist es Einem, als sähe man einen Mann am Spinnrad. Van de Velde durfte mit dem Recht des innerlich Reichen erwarten, dass ihm auch Arbeitsgelegenheiten höherer Art geboten würden. Wer einen Künstler wie ihn in eine Stadt wie Weimar zieht, der übernimmt damit auch Verpflichtungen, die nicht im Kontrakt stehen. Es ist dem Grossherzog und seiner Regierung nicht der Vorwurf zu ersparen, dass sie das eigentliche Wesen des Belgiers und ihre Mäcenatenpflichten nicht zu erkennen scheinen. Um Jünglinge zu lehren, um dilettierenden Fräulein Handwerkstechniken und moderne Gesinnungen beizubringen, um darüber zu wachen, dass Hoflieferanten anständige Waren fabrizieren und dass die Bauerntöpferei oben im Walde sich auf gute Traditionen wieder besinnt: dazu bedarf es nicht einer solchen aussergewöhnlichen Begabung. Worauf es ankam, das war die Einsicht, wieviel schöpferische Möglichkeiten mit diesem Talent nach Deutschland gezogen worden sind und was in ihm noch schlummert. Es galt aus diesem Mann die höchsten Möglichkeiten seiner Natur herauszupressen und ihm Deutschland auch innerlich zur Heimat zu machen, durch das Einzigste, wodurch ein Künstler wahrhaft zu akklimatisieren ist: durch ausfüllende, alle Kräfte in Bewegung setzende Arbeit. Es war falsch, den Bau eines neuen Theaters in Weimar einem tüchtigen aber schliesslich akademisch schematisch arbeitenden Spezialisten aus München zu übergeben; es war falsch jeden grossen Auftrag von van de Velde fern zu halten und ihn so in Weimar selbst zu einer sehr beschäftigten Arbeitslosigkeit zu zwingen.



ARISTIDE MAILLOL, SKULPTUR VOR DEM HAUSE OSTHAUS

Die eigentlich ehrenvollen Aufträge kommen van de Velde aus Hagen, aus Berlin, Chemnitz oder von sonstwo aus dem Reiche. In Weimar giebt es von seiner Hand nur ein einzigstes ganz charakteristisches Werk: sein eigenes Haus. Denn das von ihm erbaute neue Kunstschulhaus ist ein relativ einfacher Nutzbau, woran höhere Bildungskräfte nicht Teil haben. Und ein Werk wie der seinerzeit in Dresden ausgestellte Museumssaal, der nun wirklich einmal eine van de Veldes würdige Aufgabe gewesen wäre, ist nicht zur Ausführung gekommen. Von Jahr zu Jahr zeigt es sich darum mehr, dass das Leben in Weimar dem Künstler eine Fessel ist.

Und weil es eine äusserliche Fessel ist, so wird es auch innerlich dazu. Die natürlich gegebene Problematik wird verstärkt, die gefährliche Isolierung, die sich aus einer ganz besonderen Lage ergiebt, verschärft sich, und van de Velde erscheint um so mehr nur als ein Fremder. Der Belgier besinnt sich, wie zum Trotz, immer neu auf die romanisch gallischen Elemente seiner Natur, und entfremdet sich so dem deutschen Wesen, wo ihm und uns Allen daran liegen müsste, dass seine Art sich uns untrennbar verbindet. Er sieht sich von einem kleinen Kreis unbedingter Bewunderer umgeben, die sich von seiner Persönlichkeit soweit unterjochen lassen, dass sie mit dem Belgier in Deutschland nur noch französisch sprechen und französisch denken und durch solche falsche Hingabe die Isolierung vom nationalen deutschen Leben noch weiter treiben. Von van de Velde ist es zweifellos eine Schwäche, wenn er die Gefahren solcher tendenzvollen Exklusivität, abgesehen von der Unklugheit, die darin liegt, nicht einsieht. Denn er lässt so das Element seines Wesens gross werden, das ihm das gefährlichste, das femininste und darum verführerischste ist: das Element des Artistischen, den Snobismus. Als Belgier und der seltsamen Anlage seiner Begabung nach, befindet sich dieser seltene Mann von vornherein in so prekärer Situation, er ist durch die Vernachlässigung, die er in Weimar erlebt, schon in einer so gefährlichen Spannung, dass die Bekräftigung von Artistenneigungen seiner grossen, der Zeit gehörenden Begabung, notwendig Abbruch thun muss. Auch für solchen Ästhetenkult ist van de Velde zu gut. Durch die innere Anerkennung seiner nicht befriedigenden äusseren Lage, die in solchen geschmackvoll abgerundeten, exotisch gefärbten Überkultur



HENRY VAN DE VELDE, HAUS OSTHAUS IN HAGEN I. W. WESTFRONT



HENRY VAN DE VELDE, HAUS OSTHAUS IN HAGEN I. W. EINGANG UND NORDFRONT



HENRY VAN DE VELDE, HAUS OSTHAUS IN HAGEN I. W. OSTFRONT

liegt, trifft van de Velde sich selbst im Kern seiner Kraft. Er bleibt dadurch auch innerlich immer noch im Kunstgewerblichen, im Interieurhaften, wo seine Natur de facto über diese Gebiete entschieden hinausstrebt.

Denn seiner eigensten Anlage nach ist van de Velde gar nicht, was so viele seiner Genossen trotz ihrer Professortitel sind: Kunsthandwerker. Alles andere ist er im Instinkt mehr als ein Zweckmensch. Das Zweckvolle im Kunsthandwerk ist ihm nur ein Mittel zur Form. Vollkommene Formwerdung, restlose „Entmaterialisierung der Materie", das ist seine Tendenz, das allein ist ihm im tieferen Sinne Bedürfnis.

Es wird nun freilich für alle Zeiten merkwürdig bleiben, dass van de Velde es, bei dieser zu reinen, darstellenden Formen drängenden Begabung, der Not der Verhältnisse folgend, dennoch verstanden hat, sich die Gewerbe als kunsthandwerklicher Praktiker zu unterwerfen und sie nicht nur künstlerisch, sondern auch technisch in vielen Punkten zu reformieren. Es haben seine Formideen sich Gewerbe auf Gewerbe erobert und bei einem so künstlichen und gefährlichen Verfahren hat der starke Verstand des Künstlers die praktischen Konsequenzen mit erstaunlicher Sicherheit immer gezogen. Es stellen die Möbel, Metallarbeiten, Textilien, Keramiken und alle die anderen Details des Interieurs, die sich dem Formenwillen dieses Künstlers gefügt haben, nicht Kunstgewerbe im landläufigen Sinne dar. Denn man muss die Stiltraditionen dieser so persönlichen Gewerbekunst von weit immer herbeidenken, die Werkstattüberlieferungen sind nicht leicht einzusehen und es ist die ganze Produktion in Wahrheit mit jäher Plötzlichkeit aus dem allgemeinen Entwickelungsgang herausgesprungen. Man kann van de Velde darum auch nicht mit den so persönlichen Kunsthandwerkern früherer Zeiten vergleichen, mit Chippendale, Sheraton oder Anderen; denn diese waren doch durchaus Handwerker und standen fest innerhalb einer gültigen Konvention. Der Belgier aber ist in all seinem Kunstaristokratismus weder äusserlich noch innerlich eine Handwerkernatur. Zweifellos werden seine Möbel

eines Tages einen ähnlichen Wert haben, wie heute die englischen und französischen Möbel aus der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts; und seine Silberleuchter werden wahrscheinlich einst mit Liebhaberpreisen bezahlt werden, wie jetzt die französischen Rokokobronzen. Aber es wird im wesentlichen der Kuriositätswert sein, der hoch bezahlt wird; diese Arbeiten werden vornehmlich als Zeugnisse einer merkwürdigen Individualkraft gelten, die einen gewerblichen Stil fast ganz aus sich selbst hervorgebracht hat. Man weiss, dass van de Velde in seinen Programmen viel von Zweck und Konstruktion, von Logik und Vernunft spricht, dass er sich bemüht, das bewusste subjektive Wollen seines Intellekts als ein objektives Müssen erscheinen zu lassen. Aber man muss scharf unterscheiden zwischen Dem, was dieser Künstler sagt und was er thut. Was der Belgier ganz fanatisch Logik und Vernunft nennt, das könnte man mit gleichem Recht schöpferische Phantasie nennen. Wenn er das ganze unserer Kultur meint sowohl, als wenn er nur von der Form einzelner Möbel spricht. Was er Konsequenz nennt, das ist Anderen nur als ein Schöpfungsakt vorstellbar. So ist es, zum Beispiel, deplaciert, vor einem Tisch, einem Stuhl, oder einem Schrank von der Funktion der Hölzer, von der Notwendigkeit Konstruktion zu zeigen u. s. w. zu sprechen. Den Stuhl und den Menschen darauf tragen vier Stuhlbeine, und damit basta! Die Konstruktion eines Tisches bedarf nicht kunstmässiger Erläuterung. Geht van de Velde dennoch in solchen Gebrauchsmöbeln den Funktionen der Hölzer nach, ein wirkliches und ein immaginäres Kräftespiel künstlerisch illustrierend, versinnbildlicht er überall das Tragen, Halten, Stützen und Klammern, so geht er diesen Weg scheinbarer Logik und Konsequenz nur, um seinem Formendrang Nahrung zu geben. Ihm sind die gewaltsam herbeigedachten Funktionen Vorwand, um einem unhemmbaren Gefühl für plastische Modellierung nachgeben zu können. Das simpel Tektonische hat er immer wieder in originelle Formgestalten umgewandelt, er hat die verborgene Kraft immer wieder formal zu symbolisieren versucht, um so zum rein Architektonischen zu gelangen, das in sich selbst Geltung hat, ohne allen Bezug auf Zweck und Konstruktion. In der ersten Zeit vor allem hat er sich diesem formalen Bildungsdrang rückhaltlos hingegeben. Die Möbel seiner Frühzeit sind praktische Gebrauchsgegenstände eigentlich nur nebenbei; im wesentlichen sind es Objekte, von denen die Kräfte des Schwellens, des Klammerns, des Strebens und Spannens in neuer Weise kunstmässig zur Anschauung gebracht werden. Und die Ornamente der ersten Zeit sind graphologische Linienkombinationen, ganz schwanger von Temperament und abstrakter Empfindung; sie sind Illustrationen des Leitsatzes, den van de Velde wiederholt ausgesprochen hat: „die Linie ist eine Kraft". Im Laufe seiner Entwicklung ist der Künstler aber immer einfacher geworden. Er ist nicht mehr so redselig, giebt seine Kraft verhaltener und verzichtet mehr und mehr auf das Ornament an sich; er hat bei fortschreitender Reife sein Wesen zusammengezogen und seine Formenwelt reduziert. Seine bereicherte Einfachheit ist nun die Frucht einer Selbstbeschränkung, die sich auf Kraft gründet. Die Persönlichkeitsatmosphäre ist jetzt nicht mehr so aufdringlich in den einzelnen Möbeln, Metallarbeiten oder Ornamenten, sondern sie ist in den Gesamtinterieurs als Stimmung. Was zuerst leidenschaftliche Ausdrucksform an sich war, das ordnet sich jetzt einem Gesamttempo ein. Es ist ein sehr wesentlicher Fortschritt vom malerisch Skulpturalen zum Architektonischen zu konstatieren, und es ist darum berechtigt, jetzt von einem in sich geschlos senen Interieurstil van de Veldes zu sprechen.

Von einem Interieurstil, der in seiner Art ganz einzig ist. Einzig nicht nur im Detail, sondern auch im Ganzen. In neueren Arbeiten, wie zum Beispiel im eigenen Hause des Künstlers, in den Räumen des Direktors Wolff in Berlin oder in dem Hagener Landhaus für K. E. Osthaus, ist das Wesentliche immer die Gesamtstimmung. Nirgend empfindet man sonstwo in modernen Interieurs das Stimmungshafte so stark und nachhaltig. Es ist der Aufenthalt in solchen Räumen etwas schlechthin Unvergleichliches, ist ein Erlebnis ganz eigener Art. An sich ist dieser Interieurcharakter freilich nicht jedermanns Sache, um ihn ständig zu empfinden. Denn die Stimmung von van de Veldes Räumen ist schwer, sogar etwas düster und nirgends unbefangen heiter. Während diese Gesamtstimmung zu geistiger Haltung, zu ernster Gründlichkeit nötigt, bedrückt sie ein wenig, während sie das Pathos erregt, schliesst sie viel Unbefangenheit aus; bei allem sinnlichen Reichtum hat sie etwas ernst Klösterliches, bei allem Raffinement etwas Asketisches, bei aller Kultur etwas Ursprüngliches und all ihrer aristokratisch grossbürgerlichen Anspruchsfülle fehlt es nicht an Puritanismus. Zum Leben in solchen Räumen gehören besonders gebildete und sogar be-



HENRY VAN DE VELDE, SPEISEZIMMER IM HAUSE DES HERRN ARNOLD ESCHE, LAUTERBACH



HENRY VAN DE VELDE, LESEZIMMER IM TENNISKLUBHAUS, CHEMNITZ

sonders gekleidete Menschen; ganz lebendig werden diese Interieurs erst, wenn sich dekorativ gekleidete Frauen darin bewegen. Nichts sind diese Innenräume weniger als neutral. Sie dienen dem Wohnbedürfnis erst in zweiter Linie; sie sind ihrer selbst wegen selbstherrlich da; sie stehen da als Beispiele, als Symbole. Als harmonische Kompositionen aus sehr persönlichen Formen und Farben in komplizierten machenden Weiss in Verbindung mit dem schweren, matten Glanz des Silbers. Kühl und schwül ist die Stimmung zu gleicher Zeit. Diese Interieurs, in denen eine bewunderungswürdige Fülle von Einzelarbeit, von Kunst, Technik, Materialkenntnis und Handwerkserfahrung steckt und deren Geschlossenheit um so erstaunlicher wird, je genauer man aufs Einzelne sieht, sind heute etwas schlechthin Ein-



HENRY VAN DE VELDE, DIELE UND WOHNZIMMER IM HAUSE DES KÜNSTLERS, WEIMAR-EHRINGSDORF

Tonarten. Es bleiben die eigenwilligen Silhouetten, die argumentierenden Linien, die dialektisch eindringlichen Formen unvergesslich im Gedächtnis; man wird das eigenartige, eigensinnige Verhältnisleben der Räume, das stolz stürmische Tempo der Architektonik, einmal genossen, nicht wieder los; und es klingen in Einem nach die farbigen Stimmungen, in denen viel dunkles Rotbraun ist, ein tiefes, trauriges Violett, ernste grüne Töne, kühle graue Valeurs, rote Gedämpftheiten und die harte Eleganz eines alle Modellierungen noch bestimmter

ziges, Etwas, das es niemals schon so gegeben hat und das ebenso niemals auch später wieder entstehen kann. Innenräume, zum Beispiel, wie die des Direktors Wolff in Berlin am Pariserplatz, sind ohne jedes Gegenbild. Um so merkwürdiger und bedeutender ist es dann, dass in ihnen doch Harmonie ist, ja, sogar etwas wie innere Notwendigkeit, dass sie als Beispiel einer fortgeschrittenen Modernität, als typisch trotz ihrer Originalität empfunden werden. Dass es so ist, weist auf das Geniale in van de Velde. In diesen Interieurs, durch die der Rhythmus der

Form mit stolzem Wellenschlag dahingeht und in denen es allzustark fast von Stimmungen klingt, darf kein fremder Teppich liegen ohne die Wirkung zu zerreissen, es darf kein Bild ausgetauscht oder anders gehängt, keine Plastik willkürlich aufgestellt und kein bedeutendes Möbelstück verrückt werden. Nur solche modernen Maler und Bildhauer sind dort vertreten, deren Formgefühl der Formenwelt van de Veldes verwandt ist. Im Speisezimmer giebt es nur gleichmässig gehängte Bilder von Neo-Impressionisten, von Signac, Cross, Luce u. s. w.; und in den anderen Räumen findet man neben Bonnard, Rysselberghe, van Gogh, Gauguin und Maillol vor allem Maurice Denis. Es liegt in dieser Ausschliesslichkeit ohne Zweifel viel Gewaltsames, viel Künstlichkeit, viel Tendenz und eine Vergewaltigung, die sich nicht viele Bewohner gefallen lassen werden, eine diktatorische Beschränkung der persönlichen Freiheit, die nicht Viele ertragen können. Auch ist es gewerblich und praktisch gesprochen, ein ungesunder Zustand, wenn ein Interieur so sehr eine „Harmonie" ist, dass der Teppich darin nicht ausgewechselt werden darf. Das Parvenuehafte der ganzen Zeit, dem sich Keiner entziehen kann, kommt darin zum Ausdruck; aber auch der bis zur Ehrfurcht gehende Kulturehrgeiz. Es ist jedenfalls erstaunlich, dass eine solche intensive Interieurharmonie mit den heute verfügbaren Mitteln, nur aus einem individuellen Wollen heraus gestaltet werden kann. Es ist bemerkenswert, dass Bilder, wie die der Neo-Impressionisten oder wie die von Maurice Denis, die an sich nicht eben höchsten Eigenwert haben, als organisch scheinende Teile dieser Umgebung und an diesem Platz sehr feine dekorative Reize entfalten und tiefer, bedeutender erscheinen,



HENRY VAN DE VELDE, ESSZIMMER IM HAUSE DES HERRN WALTER LAMPE, WEIMAR.

als sie in Wahrheit sind. Es ist eine Leistung, die ein ehrliches Preisen verdient, wenn man sieht, wie in diesem Interieurkunstwerk „alles sich zum Ganzen webt, eins in dem andern wirkt und lebt".

Will man also ganz streng prüfen, so muss man formulieren: Ausstellungsinterieurs, an denen demonstriert wird, was eine starke Künstlerindividualität unter dem „neuen Stil" versteht. Die Menschen, die in diesen Interieurs ständig weilen, wohnen, vielleicht ohne es ganz zu wissen, in Symbolen. Denn es hat der Belgier in solche Räume all die stumme Feierlichkeit, all das Pathos einer höheren Bildnersehnsucht niedergelegt, die zur Architektur strebt. Diese Interieurstimmungen verhalten sich zu den noch unerschaffenen Architekturen, wie vage, passive Gemütsstimmungen zum bewussten, wollenden Gefühl. Es ist Etwas wie Kapellenmystik in den Salons, Museumsatmosphäre in den Herrenzimmern und Palaischarakter in den Speisezimmern. Es ist die Architektur noch im Holz der Möbel, im Valeur der Farben, im Arrangement des Einzelnen; sie hat sich noch nicht ins Steinerne ausgewachsen.

HENRY VAN DE VELDE, WINTERGARTEN

Es weisen also auch diese in sich so vollkommenen Interieurs wieder über sich selbst hinaus auf das rein Architektonische. Freilich nicht auf ein Architektonisches, wie es in Landhäusern oder Schulgebäuden zum Ausdruck kommen kann. In der Profanbaukunst sind van de Velde sehr viele seiner Kollegen überlegen, obgleich er sich auch hier schon in einer originellen Weise anzupassen verstanden hat. Es weist die Fähigkeit, innere Stimmungen zu gestalten, vielmehr auf jene höchste Bildungskraft, die sich seinerzeit in der auf der Dresdener Ausstellung von 1906 gezeigten Museumshalle versucht hat und die nun auch im Begriffe ist, sich in dem Abbedenkmal für Jena selbst ein Denkmal zu setzen. Vielleicht hat van de Velde nichts geschaffen, das soviel Problematisches enthielte, wie jene nicht zur Ausführung gelangte Museumshalle; aber sicherlich hat er auch nie etwas gemacht, das so reich aus seinem innersten Formendrang gequollen wäre. Vor diesem Werk spürte man's, dass das Wollen des Belgiers aus einem höheren Müssen hervorgeht und dass das Werk schöpferisch auf ihn angewandt darum keine Phrase ist. Vor Arbeiten wie diesen beginnt erst recht eigentlich das Problem van de Velde. Dieser merkwürdig geartete Künstler ist nicht auf die Welt gekommen Landhäuser zu machen. Was ihm auf diesem Gebiete gelingt, verdankt er vor allem seinem kritischen Intellekt. Er ist auch nicht vom Schicksal bestimmt, Möbel zu machen, die mehr sein wollen als sie sein können, Metallgeräte aufs Geistreichste durchzumodellieren, Tapeten und Teppiche zu zeichnen und Bilder und Plastiken mit

dekorativem Ingenium zu arrangieren. Seine Sendung ist es nicht, Geschmack zu lehren und den Handwerksmeistern ein Ratgeber zu sein. Bei solcher Beschäftigung kommt sein Eigentlichstes zu kurz. Denn er ist, wie gesagt, das Gegenteil von einem Zweckmenschen. Das Zweckgerichtete in ihm ist zufällig, ist Notbehelf; seine Theorien sind Beweise ungenügender Produktionsgelegenheiten. Nicht einen Grossherzog Wilhelm Ernst braucht dieser Künstler, sondern einen Mäcen vom Wuchse der Medici. Aufträge für rein darstellende, zwecklose Repräsentationsarchitekturen braucht er. Was soll Bedürfnis, Logik und Zweckmässigkeit für diesen Kausalromantiker! Reine Formgestaltung, die Kristallisation gotisch-barocker, dorisch-moderner Formenempfindungen: das ist seine Bestimmung. „In Schönheit den Kampf und das Aufeinanderwirken der Gewalten zu verwirklichen", die „neuen Accente" unseres Lebens, die er überall sieht, in Bauformen umzusetzen, in Bauformen, denen gleichermassen Notwendigkeit und Freiheit innewohnt, das Wollende in den unsichtbaren Naturkräften gleichnishaft neu zu gestalten: das ist sein eigenstes Talent.



HENRY VAN DE VELDE, TREPPE IM HAUSE OSTHAUS IN HAGEN I. W.

Schlimm genug, dass eine so ungeheuer unternehmende und reiche Zeit wie die unsere immer nur Sinn für das Zweckmässige hat, dass sie nicht die schenkende Tugend kennt, das Überflüssige, die Verschwendung, den Kraftüberschuss zu wollen. Dass sie nicht grandseigneurhaft genug ist, von einem Künstler wie van de Velde nur darstellende Architekturen zu fordern, gelöst vom Profanen oder doch nicht dem profanen Bedürfnis in erster Linie unterthan. Geraten diese Werke dem Belgier problematisch — nur zu! Solche ursprüngliche Problematik eben, die an Anregungen, Charakteristik und embryonischer Schönheit reich ist, brauchen wir nötiger als eklektizistisch gewonnene, künstliche Vollkommenheit. Ein Zuviel brauchen wir endlich wieder, Etwas, woran das rein Musikalische sich entzündet. Verschwendung? Schlimmere Kraftverschwendung ist es, einen solchen Künstler ins Geschirr der Industrie zu spannen! Rationalismus und Sinn für Konstruktion haben wir eben genug in dieser Zeit; was zum Erbarmen fehlt, das ist die freie Erfindungsfreude, der quellende Formenreichtum, in dem die Lebenslust einer Zeit sich künstlerisch ausjauchzt. Nicht zu den Handwerkern, Industriellen und Kunstgewerblern gehört van de Velde. Mitten hinein ins Leben der Baukunst gehört er.

Trotzdem wir es im Voraus schon wissen, dass er nicht eigentlich ein Architekt ist und es in vollkommener Weise nie sein wird, trotzdem wir wissen, dass in ihm auch ein unausrottbarer Kleinkünstler, ein Formendetaillist und Linienziseleur steckt, der mit den Fingerspitzen die Schwellungen und Rippungen des Materials abzutasten liebt und der alles Monumentale immer auch artistisch zerkleinern wird, trotzdem wir wissen, dass ihm nie das harmonisch Reife, sondern immer nur das Bedeutungsschwere und problematisch Kühne gelingen wird, gehört van de Velde doch mitten ins Bauleben hinein. Nur in der klaren Luft des Bauplatzes können die Grillen der Artistik und alle ultramodernen Einseitigkeiten vergehen. Niemand hat sich mehr als dieser in Deutschland wirkende Gallogermane den Satz Goethes vor Augen zu halten, dass die Kunst lange bildend war, ehe sie schön war. Wie er denn auch selbst richtig geschrieben hat, die Schönheit sei nicht die erste Bedingung für die Entstehung eines Stils.

Viele Dinge die noch nie geschaffen wurden, hat van de Velde der Zeit schon geschenkt; sein Eigentliches aber hat er noch nicht erschöpfend gesagt. Er hat keine Einzelform eigentlich zurückgehalten; aber er ist noch nicht zu den Möglichkeiten gekommen, seine Einzelformen in höchster Weise anzuwenden. Er wird zu einer individuellen Harmonie, zu etwas scheinbar Endgültigem gedrängt, wo es doch seine Bestimmung ist, ein Anfang zu sein und zu bleiben, wo die Kühnheit, die künstlerische Abenteuerlust das Wertvollste in seiner Natur sind und wo er einem Columbus gleicht, von einer Idee vorwärtsgetrieben, die er so einmal formuliert hat: „Wir segeln mit der zauberhaften Vorstellung, als könnten wir nach der erlösenden Reise um den neuen Erdteil einen ungekannten, traumschönen griechischen Archipel entdecken!"

Darum ist nachdrücklich nach Aufgaben für van de Velde und für die Wenigen seines Geistes zu rufen. Nach Aufgaben, die nicht Kommissionen unterstehen, sondern in denen der Künstler sich irren darf, um vom Baume des Irrtums die Frucht des Gelingens zu pflücken. Ein einziger Sieg würde sehr viele Opfer aufwiegen. Denn an einem solchen Sieg erst würde sich lebendig knüpfen was van de Velde selbst, der Zeit vorgreifend und mit kühnem Optimismus ein neues Zeitalter ahnend, mit einem Programmwort formuliert hat: „Der neue Stil."



HENRY VAN DE VELDE, THEESERVICE. SILBER MIT ELFENBEIN.



HONORÉ DAUMIER, DON QUIXOTE
METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK

FRANZÖSISCHE BILDER
IN AMERIKANISCHEM PRIVATBESITZ

VON EMIL WALDMANN

FORTSETZUNG



Noch im selben Jahre thut Manet wieder einen Schritt vorwärts, dem Ideal der Helligkeit entgegen, das ihn von Anfang an beherrscht. Die „Mademoiselle Victorine als Espada" von 1862 (Slg. H... New York) (Abb. S. 92) ist im Freien gemalt, prachtvoll in der Bewegung und von einer wunderbaren Leuchtkraft der Luft. In diesem Bilde, dem reichsten der ersten Jahre, nimmt er das spanische Kostüm wieder auf, das er im Guitarrero zuerst angewandt hatte. In der Folgezeit hat er sich dann sehr oft mit spanischen Motiven abgegeben, bekanntlich ohne damals schon in Spanien gewesen zu sein. Das „Spanische" in der Malerei war ihm angeboren. Als er im Jahre 1865 dann endlich nach Madrid ging, wandelte seine Kunst sich kaum mehr. Der „grüssende Toreador" von 1866 (Slg. H......), (Abb. S. 93), der da in silbergrauer Jacke, mit der roten Fahne in der Hand steht und grüssend die Erlaubnis zur Tötung des Stieres entgegennimmt, ist im Grunde nicht spanischer als die Espada. Als der Künstler dieses herrlich kraftvolle Werk begann, war seine Kunst bereits gebildet.

Von Manets künstlerisch-menschlichen Eigenschaften ist vielleicht die wesentlichste seine grosse Ehrlichkeit gegen Natur und Wirklichkeit. Sie führte ihn zu strenger Selbstkritik, ja zur Rücksichtslosigkeit gegen sich selbst, so dass er sich auch vor schweren Opfern nicht scheute. Dieser Zug seines Wesens war es, der ihn veranlasste, die umfangreichste und bedeutendste spanische Komposition der Frühzeit, die „Episode d'un combat de taureaux" (1863) wieder zu zerschneiden. Was er nicht im Zusammenhange gesehen hatte, sollte auch nicht im Zusammenhange im Bilde existieren. Wenigstens nicht als Hauptsache. Wo es, wie bei der Espada, nur als Hintergrund und zur Verdeut-



EDOUARD MANET, RENNEN IM BOIS DE BOULOGNE 1872
SAMMLUNG WHITTEMORE, NAUGATUCK



EDOUARD MANET, TOTER TORERO 1863
SAMMLUNG P. C. B. WIDENER, PHILADELPHIA

lichung des Lokals dient, mochte es hingehen; bei einem „Stierkampf“, einer dramatischen Aktion, aber machte sich das Unechte der Zusammensetzung doch geltend, und so musste dieses Bild geopfert werden: ein Teil, der mit dem Stier und den Zuschauern, befindet sich in der Sammlung des Baron Vitta in Paris, der andere mit der Hauptfigur des toten Torero bei Mr. P. A. B. Widener in Philadelphia (Abb. S. 136). Dies ist ein Meisterwerk an Koloristik. Einfache, ganz klar gegliederte Massen stehen gegeneinander. Vor dem Grau des Hintergrundes und dem Braungrün des Bodens wirkt das in glatter Fläche hingestrichene Schwarz der Kleidung sehr stark, aber vollkommen harmonisch zusammen mit dem kräftigen Rosa der Fahne, das in Schärpe und Kravatte wiederkommt und das im braunroten Fleischton wieder neutral wird; das heftige Weiss der Strümpfe wird durch graue Reflexe gemildert. Alles in allem ein Ensemble von souveräner Erlesenheit und höchster Feinheit. Gewiss hat diese Figur in der auf den ersten Blick nicht ganz verständlichen Ansicht, mit der Verkürzung,



TOTER ROLAND. FRÜHER DEM VELASQUEZ ZUGESCHRIEBEN
NATIONAL GALLERY, LONDON

für die man die Motivierung nicht sieht, etwas Merkwürdiges. An sich betrachtet aber wirkt dieses Daliegen ganz frei und natürlich, wie nach dem Leben aufgenommen. Das ist aber nicht ganz der Fall, Manet hat sich hier von dem berühmten Toten Roland der National-Gallery in London anregen lassen, der früher dem Velasquez zugeschrieben wurde, jetzt aber bei Einigen als neapolitanisch gilt (Abb. S. 136). Die Übereinstimmungen zwischen diesen beiden Bildern gehen in der That sehr weit, die Abweichungen aber bedeuten Verbesserungen gegenüber dem Vorbild. Manet, der dieses Werk aus einem Schabkunstblatt kennen mochte, hat die Erscheinung zu grösserer Klarheit durchgearbeitet, ihr vor allen Dingen dadurch, dass er den linken Arm abstreckt und beide Beine sichtbar werden lässt, mehr Gleichgewicht gegeben. Die Drehung des Kopfes auf die Schulter entspricht nicht nur der Wirklichkeit in höherem Masse, sondern verfeinert auch wesentlich den Rhythmus*.

Das Jahr 1863 war für Manet besonders fruchtbar, eine Reihe von Meisterwerken entstand damals, daneben auch eine Anzahl kleinerer Kostbarkeiten. Zu diesen gehört die „Posada" (Slg. A. A. Pope, Farmington, Connecticut), ein Bild in Querformat, etwa einen halben Meter breit. Dargestellt ist ein kahles Zimmer, in dem Toreros warten oder ausruhen; einer, vom Rücken gesehen, lüftet den Hut vor einer Madonnenstatuette in einer Wandnische, wahrscheinlich muss er jetzt in den Kampf und fleht um Schutz. Das ganze, sehr raumtiefe Bild mit den vielen Figuren ist leicht und dünn gemalt, die Oberfläche schimmert wie geschliffenes Emaille und der Farbeneindruck ist wie der eines leuchtenden Opals.



EDUARD MANET, LE REPOS. 1870.
SAMMLUNG G. VANDERBILT.

Aus der grossen Zahl der Einfigurenbilder aus der zweiten Hälfte der sechziger und dem Anfang der siebziger Jahre, von denen der Schauspieler Rouvière als Hamlet von 1866 (Slg. G. Vanderbilt), (Abb. S. 95), die Dame mit dem Papagei (1867. Metropolitan Museum, Schenkung eines Privatsammlers) (Abb. Jahrg. VIII, S. 247) und der „Repos" von 1870 (Slg. G. Vanderbilt) (Abb. S. 137) die bekanntesten sind, sei allein die fast unbekannte Gitarrespielerin von 1867 (Slg. Pope, Farmington) hervorgehoben (Abb. S. 97). Das ziemlich grosse Gemälde (66×83 cm.) ist im wesentlichen eine Harmonie in Schwarz, Weiss und Grau, bereichert durch das Dunkelorange der Gitarre mit weinrotem Band, das Giftgrün des Papageis und das Rotblond des Haares mit dem himmelblauen Band. Als Fleischton wirkt jenes feine Bernsteingelb mit dem zarten rosa Hauch darüber, das diesem Modell eigen gewesen sein muss, dieser Victorine Meurend, die wir als Femme au perroquet, als Chanteuse des rues und als Espada kennen. Ohne Zweifel gehört dieses Bild zu Manets glücklichsten Schöpfungen, ganz rein und geistig in der Wirkung, mit prachtvollen formalen Details, wie etwa der im Gelenk gestreckten Hand. Auch menschlich ist es sehr sympathisch, der ganze Adel

* Seitdem Willy Pastor (10. V. 1910. Tägliche Rundschau) entdeckt hat, dass auf der Erschiessung Maximilians zwei von den Zuschauern auf der Mauer im Hintergrunde von Rafaels sixtinischen Engeln entlehnt sind — was für ihn genügte, um über Manets „Phantasielosigkeit" den Stab zu brechen —, seitdem er dort auch das Märchen erzählt hat, dass Paulis Entdeckung von einem Zusammenhang zwischen dem Déjeuner sur l'herbe und einer Zeichnung Raffaels den Manetfreunden unangenehm gewesen sei, seitdem erfüllt den wahren Manetfreund jede neue Entdeckung solcher Plagiate mit aufrichtiger Freude. Denn vielleicht gehen auf diese Weise durch immer wiederholtes Vergleichen der betreffenden Werke selbst dem Blindesten die Augen darüber auf, was es denn mit solchen Entlehnungen auf sich hat: dass es nämlich bei Manet stets sehr geistvolle Paraphrasen sind, und dass noch seine „Plagiate" Zeugnis ablegen von seiner künstlerischen Weisheit.

eines feinrassigen Geschöpfes spricht aus diesem Antlitz mit dem gütigen Blick, etwas echt Französisches, wie es etwa auch Claude Monets erste Frau, die „Camille", die Dame im schwarzgrünen Seidenkleid (1866) besitzt.

Manets Schaffen, als Gesamtheit betrachtet, zerfällt in zwei Perioden; die erste umfasst annähernd das Jahrzehnt von 1860—1870. Es ist nun aber nicht so, dass zwischen beiden keine logischen Zusammenhänge bestünden, doch kann man allgemein sagen, dass der Manet der zweiten Periode, die bis zu seinem Tode reicht, deutlich durch seine Stellung innerhalb der Impressionisten-Schule charakterisiert wird.



CLAUDE MONET, ARGENTEUIL.
SAMMLUNG FRICK.

Die Anfänge seines Impressionismus gehen allerdings sehr weit zurück. Schon auf dem Hintergrunde der „Espada" (1862) sind die Menschen, der Reiter und die Zuschauer, in der ganzen Flüchtigkeit ihrer Erscheinung wiedergegeben. Hier, in solchen Details, liegt eine neue Art des Sehens vor, und wenn Manet auch vorläufig noch nicht Ernst macht mit dem impressionistischen System und wenn er im Laufe des Jahrzehnts auch wichtige Winke hierzu von Claude Monet und dessen konsequentem Pleinairismus erhalten hat, so war doch seine ganze Kunstanschauung von vornherein auf diese Dinge gerichtet. Dass er seine bedeutendsten Erfolge als Impressionist nicht mit Pleinairbildern erreicht hat, sondern mit Bildern im geschlossenen Raum, etwa mit dem „Gewächshaus", braucht nicht wunderzunehmen. Der Impressionismus ist ja nur eine Formel. Die Wiedergabe von Luftton, von Tonigkeit im Verein mit Farbenleuchtkraft, ist ja durchaus nicht gebunden an das Licht unter freiem Himmel. Dass Manet in der Mitte der siebziger Jahre in seinen grossen Freilichtbildern, wie im „Bateau" (Slg. H . . . . . .) den Einfluss von Claude Monet erfahren hat, ist klar. Dieser Einfluss war sicher stärker, als wir gemeinhin annehmen, hatte er doch damals schon fast ein Jahrzehnt gedauert.

Denn auch in seinen Marinen, wie zum Beispiel der „Alabama" von 1866 (Slg. Johnson, Philadelphia) und einigen bei dieser Gelegenheit entstandenen ähnlichen Seestücken (Slg. H . . . . . .), hat sicher Claude Monet gewirkt. In der Sammlung Pope (Farmington) befindet sich eine frühe grosse Marine von diesem „Raffael des Wassers" (abgebildet im Burlington Magazine, April 1910. S. 63), die auch in der dunklen leuchtenden Farbigkeit schon den Effekt der „Alabama" vorwegnimmt.



CLAUDE MONET, BLÜHENDE APFELBÄUME, 1871
SAMMLUNG J. H. WHITTEMORE, NAUGATUCK

Neben diesem Pleinairismus aber hat Edouard Manet auch einen ganz eigenartigen, persönlichen Impressionismus ausgebildet. Bilder aus dieser Richtung sind nicht sehr zahlreich, da der Künstler diese Art zugunsten der anderen, universaleren, bald wieder aufgegeben hat; sie gehören den sechziger und dem Anfang der siebziger Jahre an. Einige der Strandbilder und die Darstellungen von Pferderennen gehören hierher, am schönsten vielleicht das Rennen im Bois de Boulogne mit den Höhen von St. Cloud im Hintergrunde, von 1872 (Slg. Whittemore, Naugatuck) (Abb. S. 135). Man sieht auf den ersten Blick den Unterschied gegenüber Claude Monet. Hier ist viel mehr Persönlichkeit zu spüren, mehr Leidenschaft, mehr Energie, mehr Wille. Eine Szene mit prachtvoller Raumtiefe, so hell im Licht und flimmernd in der Luft, dass man meinen sollte, alles Körperliche müsste untergehen in diesem Gewoge. Dass dabei aber trotzdem die einzelnen Dinge in diesem leuchtenden Ensemble noch so viel Bedeutung haben, — dies eben ist der echte Manet; hierzu gehört seine überlegene Kunst der Organisation. So flüchtig und skizzenhaft das Gewimmel im Hintergrund hingestrichen ist, so findet sich doch nirgends ein toter Punkt; selbst die gleichgültigsten Sachen, wie die



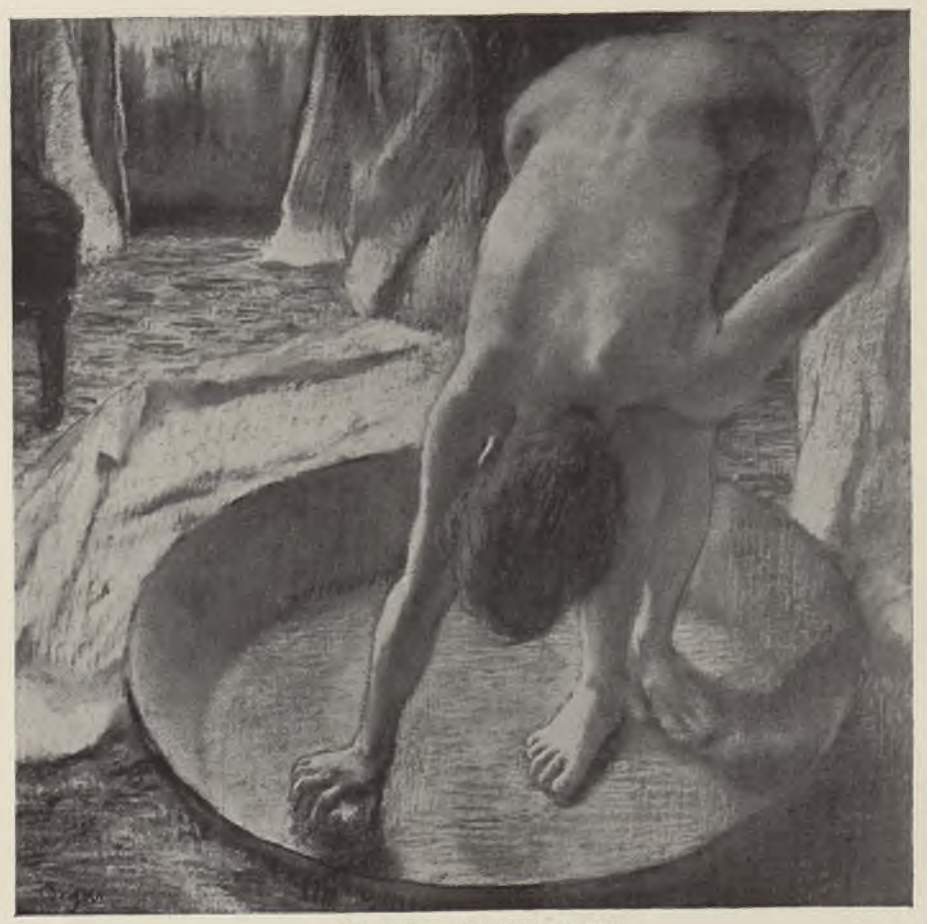
CLAUDE MONET, DER STRAND VON ST. ADRESSE

OSBORNE COLLECTION

Equipagen auf dem Sattelplatz, die sich da schwarz von dem schwimmenden hellen Smaragd des Rasens abheben, sind noch voll von sprühendstem Leben. Eine Vision von faszinierender Kraft, Etwas, das sich Dem, der es einmal gesehen hat, eingräbt ins Gedächtnis und sich nicht wieder vergessen lässt. Dieses ist wohl das stärkste Bild jener Gruppe. In den vorbereitenden Werken, wie dem „Jardin" mit der Familie de Nittis 1870, und dem in Arcachon gemalten „Intérieur" des folgenden Jahres (beide in der Sammlung H . . . . . .) ist diese Souveränität der Erscheinung noch nicht erreicht. Der „Chemin de Fer" von 1873 (ebendort) hat sie schon nicht mehr, er zeigt schon die Ablenkung vom Wege, die Manet dann im Interesse des ganzen Impressionismus vornahm. Es muss wohl nötig gewesen sein, diese Errungenschaft, deren Anfänge bei Tintoretto und Greco liegen, aufzugeben im Interesse der neuen Weltmacht, eben dieses Impressionismus. Aber beklagen dürfen wir dieses Opfer dennoch, denn die Dinge, zu denen Manet auf dem neuen Wege kam, wie das „Bateau" von 1873 und der „Canale grande de Venise" von 1875 (Slg. H......) wiegen doch die Schönheit jener kostbarsten Bilder nicht ganz auf.

AUGUSTE RENOIR, WEIBLICHER HALBAKT
EHEMALS SAMMLUNG J. H. WHITTEMORE

Schon bei früherer Gelegenheit ist betont worden, dass sich das Schaffen der Impressionisten dem Auge unserer Zeit als eine Art geistiger Gütergemeinschaft darstellt, als ein gegenseitiges Geben und Nehmen. In der letzten Periode Manets spürt man deutliche Wechselbeziehungen mit Renoir, die besonders im Anfang nicht immer glücklich für Manet waren. Manchmal hat der Gedanke an die „Laube" und ähnliche Grossfigurenbilder Renoirs ihm das Konzept ein wenig verdorben. Aber dann hat er doch auch diesen Einfluss verarbeitet und fruchtbar gemacht, und am Ende entsteht dann das unvergleichlich herrliche Bild des „Printemps" von 1882, auch „Jeanne" genannt (Slg. Colonel Payne, New York, Abb. Seite 94), zu dem die Schauspielerin Jeanne Demarsy dem Künstler Modell stand. In diesem Meisterwerk giebt Manet nicht weniger bezaubernde Sinnlichkeit als Renoir in seinen begnadetsten Stunden, dabei aber verzichtet er nicht auf die ihm angeborene höhere Geistigkeit. In perlgrauem Kleid mit lila und rosa Blumen steht die junge Frau vor smaragdgrünem Laub, durch das oben ein Stück blauer Himmel sichtbar wird. Die Blumen auf dem Hut sind stark violett, im Laub links oben sieht man ein paar Blumen von demselben Violett, nur heller im Ton. Ebenso ist die Wirkung der anderen Hauptfarbe, Rehbraun, aufgebaut: der Schirm ist wesentlich heller im Valeur als die Handschuhe es sind. Infolge dieser Gesetzmässigkeit, die aber innerhalb des Reichtums kaum als solche fühl-



ED. DEGAS, MÄDCHEN IM TUB
SAMMLUNG A. A. POPE, FARMINGTON

weitem nicht so gross wie vorher. Ganz monumentale Stücke von Monet, wie etwa das grosse frühe Molenbild, sind bisher nicht nach Amerika gelangt; dagegen befinden sich unter den Landschaften üblichen Formats, die man drüben in den Privathäusern antrifft, einige in ihrer Art vollkommene Werke. Das Thal mit dem blühenden Apfelbaum vorn (Slg. Whittemore, Abb. S. 139) von 1871 enthält schon den ganzen Monetschen Farbenzauber, aber zugleich auch eine Festigkeit der Struktur, die man in manchen späteren Arbeiten des Künstlers vergebens suchen würde. Die Frische des Naturgefühls herrscht auch noch in einem Flussbild mit einem weissen Kirchdorf hinter hohen Pappeln, einer Harmonie in Weiss, Blau und Grün.

bar wird, ist diesem Gemälde eine gelassene Ausgeglichenheit und eine innere Vollendung eigen, die um so kostbarer ist, als sie der Malerei auch nicht ein Atom vom Hauche der herrlichsten sinnlichsten Lebendigkeit genommen hat.

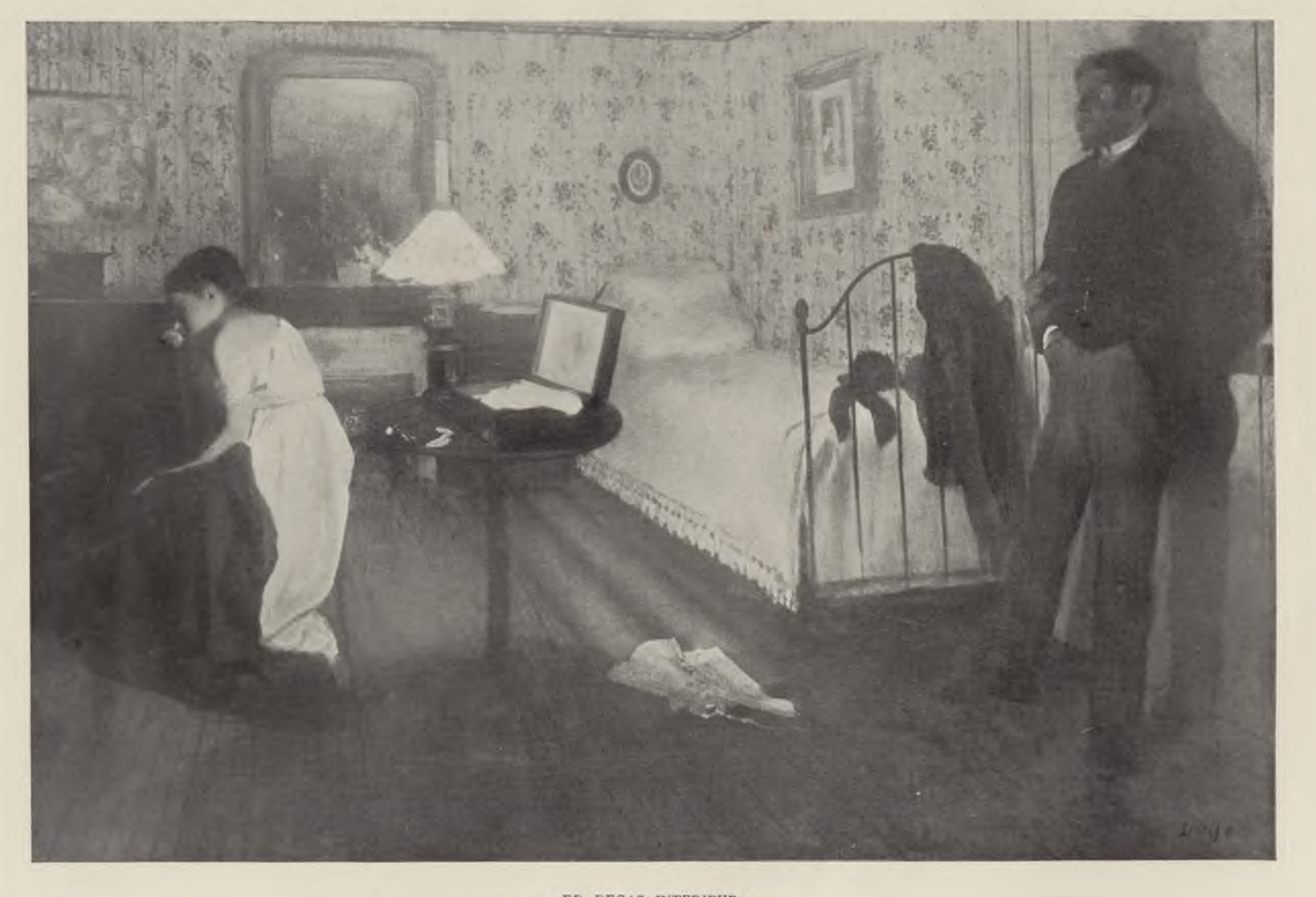
Nur von den grossen und bedeutenden Werken Manets konnte in diesem Bericht die Rede sein. Dass sich daneben auch noch eine Reihe von kleineren Arbeiten, Stillleben, Pastellporträten und Aquarellen befindet, sei nur als Thatsache erwähnt. Um welche Stücke es sich dabei handelt, kann man aus Durets Oeuvre-Katalog ersehen, der für die Manets in Amerika im grossen ganzen zutrifft.

Fast alle Landschaften von Claude Monet, denen man in den Impressionistensammlungen (vor allen Dingen bei Mr. A. A. Pope, Farmington und Mr. Whittemore, Naugatuck) begegnet, stammen aus der Zeit vor 1891, mit wenigen Ausnahmen. Thatsächlich bedeutet ja diese Periode eine Blütezeit des Meisters; wenigstens ist die Zahl der Meisterwerke, die nach dieser Epoche entstanden, bei

Unter den mannigfachen Exemplaren aus der Heuschoberserie sind einige vorzügliche Stücke, ebenfalls unter den Klippenbildern; Berührung mit Sisleys Art zeigt das feingestimmte Argenteuil der Sammlung Frick (Abb. S. 138). Am herrlichsten aber offenbart sich Monets Kunst in einer Landschaft aus Antibes (Slg. Pope), vom Jahre 1888, einem Bilde in leuchtender Abendstimmung. Die Berge weiss und rosa mit graublauen kalten Schatten unter ganz hellem türkisblauen Himmel; das Wasser im Mittelgrunde ist preussischblau, die kleinen Wellenschatten sind dunkelgrün hineingesetzt, und den Vordergrund bildet eine Baumgruppe in Rosa und Gelbgrün, in der Art wie Renoir dergleichen malt. Es giebt nicht viele Bilder von Monet, die so reich sind und zugleich so gefühlvoll und in so sorgloser Kraft geschaffen. Der berauschende Farbenjubel hat die Feinheit der Valeurs noch nicht erstickt, und die Technik zeigt keine Spur von Konventionalität. Dem Ausdruck des Stofflichen ist die Mache untergeordnet, nur im Wasser findet sich die neoimpres-



AUGUSTE RENOIR, MÄDCHEN MIT KATZE
SAMMLUNG A. A. POPE, FARMINGTON



ED. DEGAS, INTERIEUR
SAMMLUNG J. H. WHITTEMORE, NAUGATUCK

sionistische Malweise, die klare reine Fläche des Himmels ist ganz leicht und transparent behandelt. Alles in allem: ein Bild voll Gefühl und Anschauung.

Während in den amerikanischen Sammlungen Manet jetzt seinen festen Platz hat und Monet fast ausschliesslich das Feld der Landschaft behauptet (— sieht man doch von Pissarro und Sisley erstaunlicherweise fast gar nichts —) wird um Renoir noch gestritten. Auch das Vorgehen des Metropolitan Museums in New York, das die grosse „Familie Charpentier" (Abb. S. 144) kaufte, hat das Eis noch nicht gebrochen. Ausser einigen unbedeutenden Köpfen bei Sir W. van Horne und einem bezaubernden Akt im Walde bei Mr. Whittemore in Naugatuck besitzt nur Mr. Pope (Farmington) ein hochbedeutendes Bild „Mädchen mit Katze" (Abb. S. 141) aus der Mitte der siebziger Jahre, dies allerdings ein Meisterwerk ersten Ranges. Der wundervolle Halbakt eines Mädchens auf grüner Bank (Abb. S. 139) war ein Jahr lang in einer der mehrfach erwähnten Sammlungen, wurde dann aber zurückgegeben. Und auch die „Laube", die aus derselben Reifeperiode des Künstlers stammt und nun glücklicherweise Eingang in das Frankfurter Museum gefunden hat, war erfolglos ausgestellt.



PUVIS DE CHAVANNES, DEKORATIVES GEMÄLDE
SAMMLUNG A. A. POPE, FARMINGTON

Der Meister dagegen, den man drüben wie kaum irgendwo anders kennen lernen kann, ist Degas. Bilder aus allen Zeiten besitzen die Sammler moderner Kunst, vornehmlich die Herren Pope und Whittemore, auch Bilder aller Sujets, Rennbilder und Balletteusen, und die Sammlung H . . . . . . in New York birgt einen Raum, der ausschliesslich diesem Meister gewidmet ist. Doch sei hiervon, infolge vorläufigen Mangels an Abbildungsmaterial bei anderer späterer Gelegenheit einmal die Rede, zumal da auch das Thema Degas eine Behandlung für sich beansprucht. Nur das „Mädchen im Tub" sei noch abgebildet (Abb. 140) (Slg. Pope), ein grosses Pastell mit einem prachtvoll modellierten Akt in gelbrosa grauschattierter Fleischfarbe inmitten eines Ensembles von hell Preussischblau und Karmin. Kunsthistorisch interessant ist dies Gemälde auch aus dem Grunde, weil von Werken dieser Art dann die malerische Kunst Toulouse-Lautrecs ihren Ausgangspunkt nahm.

Es braucht wohl nicht betont zu werden, dass der vorliegende Bericht keineswegs Anspruch auf auch nur annähernde Vollständigkeit macht. Den Namen Millets zum Beispiel wird man vermissen, da doch einige Hauptbilder — wie der Sämann — im Metropolitan Museum in der Vanderbilt-Kollektion hängen und man auch gute Werke von ihm in den Privatsammlungen in Philadelphia antrifft. Doch da sie keine neuen Züge dem Bilde hinzufügen, das die Welt sich von Millet macht, so genügt vielleicht die einfache Erwähnung. Dasselbe ist mit Puvis de Chavannes der Fall. In einem Lande, das diesem Monumentalmaler einen grossen Freskoauftrag gab, befinden sich natürlich auch viele

Tafelbilder von ihm, meistens Werke aus den neunziger Jahren. Sie sind fast alle recht unausstehlich. Dagegen besitzt Mr. Pope in Farmington ein kleines Bild aus der Frühzeit (Abb. S. 145), vielleicht noch unter Coutures Einfluss gemalt, das in seiner goldenen Farbigkeit und in seinem an Poussin gemahnenden Gesamtton mit zu dem Schönsten gehört, was wir aus dieser Richtung kennen.

Nötig ist dann noch ein Wort über Whistler. Er hat doch seinen Ausgangspunkt in Frankreich, und manchmal, wie in einer sehr frühen Brandungswelle (Mitte der fünfziger Jahre), und in einer etwas trockenen, aber sehr gediegenen Waterloo-Bridge schien es, als wolle er zur grossen Kunst Frankreichs entweder im Sinne von Courbet oder im Sinne der Impressionisten neue Dinge hinzufügen. Er hat diese Erwartungen nicht erfüllt, sondern jagte fremden Idealen nach, deren er sich dann allerdings mit unerhörter Feinheit des Geschmacks bemächtigte. Doch da er in solchen Arbeiten aufhörte Franzose zu sein, braucht er uns hier nicht zu beschäftigen. Dass auch die amerikanischen Privatsammler von der Überlegenheit der französischen Malerei über ihren gefeierten Landsmann überzeugt sind, beweist die Thatsache, dass sie ihn nur mit grosser Vorsicht und in strenger Auswahl sammeln. In guten Sammlungen drüben dominieren nun einmal jene Franzosen, denen, um mit einem Worte Tschudis zu schliessen, zum klassisch Werden nur das Alter fehlt.

Anm. Für die Überlassung der diesem Aufsatz beigegebenen Abbildungen danke ich auch an dieser Stelle Herrn A. F. Jaccaci in New York. E. W.



AUGUSTE RENOIR, FRAU CHARPENTIER MIT IHREN KINDERN
METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK



GÜNTHER GENSLER, DER VATER LOUIS GURLITTS.



JAKOB GENSLER, DIE MUTTER LOUIS GURLITTS.

LOUIS GURLITTS FRÜHKUNST

VON SEINEM SOHN

LUDWIG GURLITT

Ich gebe im folgenden ein Stück Familiengeschichte, in der Hoffnung, dass es zugleich ein brauchbares kleines Stück deutscher Kunstgeschichte werde. Wer den Namen meines Vaters, des Landschaftsmalers Louis Gurlitt, kennt, weiss von ihm eben nur als von dem Landschaftsmaler. Ich werde durch diesen kleinen Aufsatz vielleicht bewirken, dass man ihn auch als Bildnismaler kennen und anerkennen lernt. Vom Bildnis ging er nämlich aus und pflegte es neben der Landschaft bis weit in seine Jünglingsjahre hinein.

Sein Vater war von Beruf Golddrahtzieher und nach dem Zeugnisse seiner Söhne ein für die Malerei und Zeichenkunst ebenso wie für die Musik leidenschaftlich begeisterter und auch befähigter Mann von echt künstlerischem Empfinden und Wirken. Ihm danken seine Söhne Louis (geb. 1812), Cornelius (geb. 1820), Emanuel (geb. 1826) nach eigenem Bekenntnisse jeder das Beste seines Talentes und Sinnes für Malerei, Musik, Beredsamkeit und Dichtkunst.

Er lebte in einem der engen Gässchen Altonas, deren niederländisch anmutenden kleinen roten Backsteinhäuschen von der Armut ihrer Erbauer erzählen. Sie dienten und dienen heute noch — denn verändert hat sich daran wenig — der blossen Notdurft des Lebens: jeder Schmuck fehlt, alles ist aufs engste und sparsamste berechnet: die kleinen Fachwerkfensterchen des ersten Stockes in fast ununterbrochener Folge nehmen sich aus wie Schiffsluken. In einem grösseren dieser Häu-

Diese Ausführungen sollen zugleich auf die Louis Gurlitt-Gedächtnisausstellung hinweisen, die im November bei Fritz Gurlitt veranstaltet war. Wieder wurde man in dieser Ausstellung an die Stimmung der unvergesslichen Jahrhundertausstellung erinnert; und wieder waren es vor allem die kleinen Arbeiten, die unmittelbar vor der Natur gemachten Studien, vor denen man sich einen bürgerlichen, gar nicht überschwänglichen, aber sehr innig und wahr empfindenden Landschafter, einen vorzüglichen Zeichner und sehr soliden Maler in einer neuen Weise entdeckte. Umfangreiche Ankäufe von Lichtwark legen Zeugnis dafür ab, dass auch die Galerieleiter die kunsthistorische Bedeutung dieser Studien begreifen. Eine Malerei, wie sie in den besten der kleinen Bilder von Louis Gurlitt vor uns hintritt, ist geeignet, dem missbrauchten Wort Heimatskunst seine Würde zurückzugeben. D. Red.



LOUIS GURLITT, JUGENDZEICHNUNG. FAMILIENBILD

ser der kleinen Mühlgasse wohnte unter einem Dache mit einer Schneiderwarte der Golddrahtzieher Johann August Wilhelm Gurlitt mit seiner Ehefrau Christine Helene geb. Eberstein, meine vortrefflichen, hochachtbaren, ja bewunderungswürdigen Grosseltern, und zogen darin in Gottesfurcht und schier unbeschreiblicher Entsagung und Hingabe ihre Kinder auf. Und wie viele Kinder! Aus erster Ehe hatte Grossvater fünf, von denen er zwei in die zweite Ehe brachte, der dann noch zwölf Kinder entsprossen sind, von denen sieben ein höheres Alter erreichten. Dabei hatte die Kriegsnot den allgemeinen Wohlstand in Hamburg-Altona und das angelernte Kunstgewerbe des Mannes so schwer geschädigt, dass er es nur noch wenige Jahre betreiben konnte. Wer wollte und konnte in der Armut der napoleonischen Zeit in Deutschland noch goldgestickte Westen und Röcke tragen? So musste er es dann als Fischhändler, Gewürzkrämer, Fabrikant von Kräuteressenzen versuchen. Aber bei all dieser Not blühte in seinem Hause ein echter, froher Künstlersinn und es sammelten sich an den niedrigen Wänden seiner Zimmer Kunstschätze, die ich hier ohne Scheu der vornehmen Welt unserer so völlig veränderten Zeit vorführe.

Was Kunst hiess, war in Grossvaters Hause herzlich willkommen. Nun lebte in Hamburg, also nicht allzu fern, ein Zunftgenosse, dem es wirtschaftlich besser ging, der auch nur drei Söhne zu ernähren hatte, der Goldplätterer und Goldschmied Gensler. Sein Haus war lange eine Sehenswürdigkeit: es war das älteste der ganzen Gegend, im Jahre 1721 abseits vom damaligen Stadtverkehr als freundliches Gartenhaus am „Dragonerstall" erbaut. Bis zum Jahre 1864 hat es seinen ursprünglichen Charakter treu bewahrt, mit Obstspalier, schattigem Laubengang, zopfigem Gartenpavillon und Beeten voll altmodischer, üppig wuchernder Blumengebüsche. In dieses Haus trug Grossvater seine Golddrahtarbeiten, die er im Auftrage Gensler lieferte. Dorthin nahm er auch gern seinen ältesten Sohn zweiter Ehe, den kleinen Louis mit, der von den frühesten Lebensjahren an Maler werden wollte, und nichts anderes als Maler. Da sah der Knabe den ältesten der Genslerschen Söhne, Günther (geb. 1803) bei der Arbeit und durfte gewiss auch schon jene schönen niederländischen Radierungen betrachten, die der kunstverständige und bildungshungrige Günther seit seinen Knabenjahren zu sammeln begonnen hatte. Da sah er auch, wie Günther, der schon mit 19 Jahren der Schule Gerdt Hardorffs in Hamburg entwachsen war, selbständig Zeichenunterricht erteilte. Und neben Günther wuchs der Jakob heran, (geb. 1808), nur etwa vier Jahre älter als der kleine Louis, und schliesslich Martin (geb. 1811), ihm fast gleichalterig — und alle drei dem Zeichnen und dem Kunstleben mit ganzer Seele ergeben. Das war Öl für sein Seelenlämpchen! Er war zwölf Jahre alt, da kam einmal der einundzwanzigjährige Günther zu seinen Eltern und brachte seinen Schüler, den sechzehnjährigen Jakob mit, die Grosseltern mussten sich still hinsetzen und

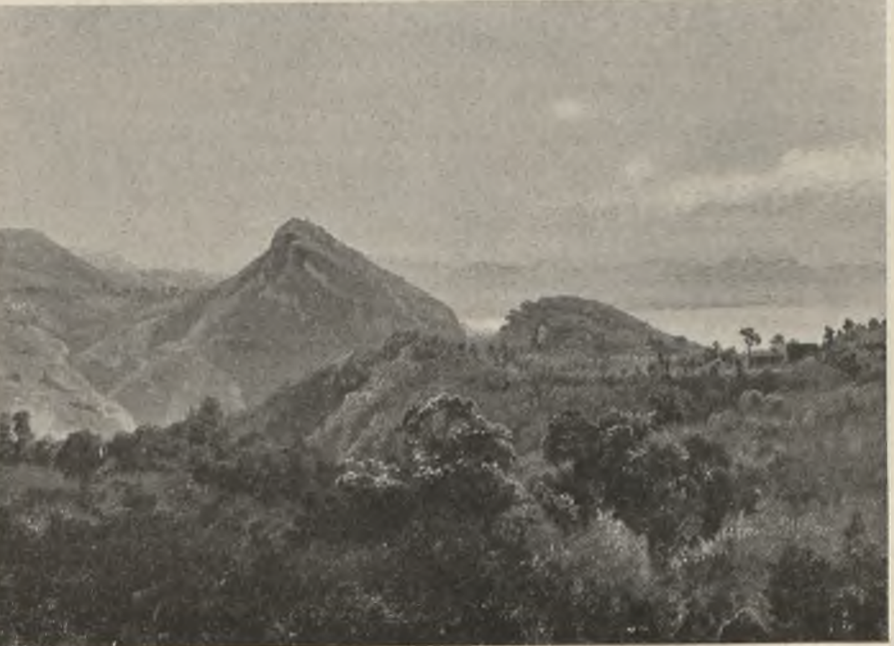


LOUIS GURLITT, DIE BRÜDER DES KÜNSTLERS. EIN JUGENDWERK

nun begann das Porträtieren. Was mag der kleine Louis für Augen gemacht haben, als ihm seine geliebten Eltern so lebenswahr aufs Papier gezaubert wurden! Seitdem gabs für ihn keine Ruhe mehr: das musste er auch lernen! Er begann seine Eltern zu bitten, dass sie ihn aus der Schule nehmen und bloss Zeichenunterricht erteilen lassen sollten, und da sich seinem Kunstdrange weder elterliche Unvernunft noch irgendein amtlicher Lehrplan entgegenstellte, so konnte er von seinem 14. Jahre an ganz der Kunst leben, vom 14. bis 85., also 71 Jahre lang. Da lässt sich schon was schaffen, zumal wenn man eine robuste Gesundheit und eine handwerksmässige, solide Schulung mitbringt und die Lust zur Arbeit unter die Zucht eines zähen Willens stellt.

Kehren wir zurück zu den Bildnissen meiner Grosseltern! Das männliche, von Günthers Hand, ist ein Meisterwerk. Ich darf es für sich selbst sprechen lassen (Abb. Seite 147); das weibliche wesentlich schwächer, aber auch sehr respektabel, wenn man bedenkt, dass es Jakob als ein Knabe von 16 Jahren geschaffen hat (Abb. S. 147). Das rechtfertigt den Willen seines Bruders Günther, der ihn noch gleichen Jahres unter die Führung W. Tischbeins in Eutin stellte und dann auf der Akademie in München weiter studieren liess, wo mein Vater im Jahre 1837 wieder mit ihm in Freundschaft zusammentraf. Dort starb Jakob im Jahre 1838, dem 30. seines Lebens, aufrichtig betrauert von meinem Vater, der ihn für den talentvollsten der drei Gensler hielt. Das Porträt meiner Grossmutter, bisher den Kunsthistorikern nicht bekannt, dürfte eine seiner frühesten erhaltenen Arbeiten sein. Beide Bildnisse sind sicher beglaubigt. Die Unterschriften haben die Hand meines Grossvaters, der in solchen Dingen von peinlicher Gewissenhaftigkeit war. Besitzer ist jetzt mein Vetter Architekt Cäsar Hintzpeter in Altona.

In den Jahren zwischen 1825 und 1828 war mein Vater wohl im wesentlichen Günther Genslers Schüler und übernahm deshalb dessen Neigung für Bildnisse und für das Leben des heimatlichen Landvolkes. In dieser Zeit müssen eine Anzahl von Porträtköpfen entstanden sein, die er mit Kohle in Lebensgrösse ausgeführt hat. Sie fanden sich, sauber aufgezogen, im Nachlasse des Grossvaters und sind nach dessen Tode wieder an meinen Vater zurückgelangt, der sie als seine Arbeiten anerkannte. Mit der Sorglosigkeit der Jugend hat er bei den meisten versäumt, das Datum beizuschreiben. Nur ein Mädchenbildnis in Blei, vielleicht das beste, trägt die Zeitangabe: 1828. Wer unvorbereitet diese Köpfe sieht, könnte sie für Arbeiten von Ph. O. Runge halten. Sie haben denselben breiten Vortrag und denselben Drang nach ungekünstelter Wahrheit: echt deutsche, treuherzige, solide Arbeit, frei von jeder gelehrten Spekulation, frei auch von jeder bewussten Kunsttradition. Diese Blätter scheint mein Vater nicht in irgendeiner Schule, sondern zu Hause ohne Lehrer gezeichnet zu haben: Wir lernen durch sie seine kleinen Freunde und Freundinnen aus der Kleinen Mühlgasse kennen und gewinnen die Überzeugung, dass die Bildnisse von sprechender Ähnlichkeit sind. Sie geben von seinem frühen Talente überzeugende Kunde und beweisen, dass er es auch als Bildnismaler zur Meisterschaft hätte bringen können.


LOUIS GURLITT, CAPO LA CAVA 1885.

Sie bilden die Vorstufe zu zwei Arbeiten, die sich bestimmt auf sein 16. und 18. Lebensjahr datieren lassen. Es zeigt die eine, eine Bleistiftzeichnung, seinen Vater, wie er seinen drei Söhnen Eduard, Wilhelm und Cornelius — dem späteren Komponisten und Musikprofessor in Altona — in der warmen Ofenecke eine Lektüre erklärt. Diese Zeichnung (Abb. S. 148) ist dem Besten an die Seite zu stellen, was damals die jetzt gefeierten Meister der Hamburger Schule wie Oldach, Runge, Genslers geleistet haben. Der Ausdruck der Köpfe ist

so lebensvoll und so fein abgewogen, dass niemand auf einen Knaben als Schöpfer schliessen würde. Man beachte nur den eindringlich erklärenden Vater, den schon etwas überlegen blickenden älteren Sohn und, noch ganz im Banne des Gehörten, die beiden kleineren! — — Mit 18 Jahren beherrschte er aber auch die Farbentechnik schon so weit, dass er in Öl das Doppelbildnis seiner Brüder Wilhelm (rechts) und Cornelius schaffen konnte, das wir hier (Seite 148) mitteilen. Dieses prächtige Werk, im Besitz meines Vetters, des Kaufmanns Franz Gurlitt in Hamburg, ist gleich tüchtig in Zeichnung wie in Farbe. Diese verdankt er schwerlich dem Unterrichte Günther Genslers, der ja, wesentlich Autodidakt im Malen, selbst erst um die Jahre 1827 und 1828 mit den Bildnissen seiner Eltern als Maler hervortrat. Aber Louis war seit seiner Konfirmation in der Lehre des Malers Siegfried Bendixen in Hamburg, aus der auch die Landschafter Chr. F. B. Morgenstern und Adolf Carl hervorgegangen sind, und lernte dort alle Teile der Dekorationsmalerei von Grund aus in einem vierjährigen Kursus, der mit Mai 1832 sein heissersehntes Ende erreichte. Dafür darf ich mich auf seines Meisters eigenes Zeugnis berufen, das mir im Original vorliegt und bestätigt: Gurlitt habe „mit Fleiss und Liebe für seine Kunst den besten Grund gelegt und sich schon durch bedeutende Arbeiten ausgezeichnet.“ Besitzer dieses Doppelbildnisses war einer der darauf Dargestellten, der jüngere, der Musikerprofessor Cornelius Gurlitt, ein für die Malkunst selbst hervorragend begabter Mann. Er schrieb im Jahre 1871 Lebenserinnerungen nieder und kommt dabei auf dieses Bildnis zu sprechen: „In seinem 18. Jahre malte mein Bruder Louis das Doppelporträt von meinem Bruder Wilhelm und mir, ein Bild, welches ich besitze, und welches, so hoffe ich, immer in Ehren gehalten werden soll. Wir Knaben sitzen, die Köpfe aneinander gelehnt, vor einer Schüssel mit gekochten Krebsen und ich halte eine Apfelsine in der linken Hand, mit der rechten nach den Krebsen zeigend. Das Bild ist von grosser Schönheit, die Porträtähnlichkeit vollkommen. Wohl selten hat ein Künstler in so jungen Jahren Ähnliches geleistet.“



LOUIS GURLITT, MOTIV AUS JÜTLAND. 1841.

Ich kann dieses Zeugnis nur bestätigen, habe nichts davon abzuziehen, nichts hinzuzufügen.

Gleichzeitig entstanden von der Hand meines Vaters unter den Augen Bendixens zahlreiche Kopien nach niederländischen Meistern aus Bendixens Sammlung, Bauernszenen, und selbständige Versuche im Malen von Landschaftsbildern. Von den Kopien kenn ich zwei sehr achtbare Stücke im Besitze unserer Familie. Eines davon bei meinem Bruder Cornelius in Dresden, das andere bei meiner Schwägerin in München, Witwe des Prof. Wilhelm Gurlitt. Von den frühen Landschaften besitze ich selbst drei bescheidenen Wertes. Dagegen hat mein Bruder Johannes in Altona eine grosse Landschaft von einer „Mühle bei Itzehoe“, enstanden etwa im 20. Lebensjahre des Künstlers, die ein wahres Prachtstück ist, ebenbürtig dem Besten, was damaligen Landschaftskunst zu leisten vermochte.

Trotz seiner frühen Erfolge, die ihm auch Verkäufe seiner Bilder in den HamburgerAusstel-



LOUIS GURLITT, MOTIV AUS NISCHWITZ BEI WURZEN. UM 1847

lungen sicherten, wollte er doch noch nicht die Lehrjahre als abgeschlossen betrachten und bezog deshalb die Akademie. Im Sommer 1832 ging er nach Kopenhagen in Gesellschaft seines Freundes und Studiengenossen Adolf Kiste, dessen Vater, ein Tischler in Altona, mit den Grosseltern bekannt war. Auf der Akademie nahm man ihn zuerst in die Gipsklasse. Da zeichnete er in einer ganz eigenen Kreidetechnik zwei antike Figuren, erhielt die kleine silberne Medaille und rückte in die Aktklasse auf. Wir besitzen von ihm etwa zehn Akte, die aber nichts mehr von schülerhafter Unsicherheit verraten und die daran geknüpfte und noch vermerkte Erteilung weiterer Medaillen rechtfertigen. Bald aber wandte er sich ausschliesslich der Landschaftsmalerei zu, hatte nur dann und wann eben für die Konkurrenz Akte zu liefern, beklagte sich aber in einem Briefe an seine Eltern darüber, dass man vom Landschafter auf dem Gebiete des Figürlichen gleiche Leistungen erwarte wie vom Historienmaler. Er hat dann auf seinen ersten Studienreisen in Norwegen, Schweden und Jütland, später auch in Italien, vielfach Figürliches gezeichnet und gelegentlich gemalt, um es als Staffage auf seinen Bildern zu benutzen. Besonders in der ersten Zeit entstanden so recht interessante Volkstypen.



LOUIS GURLITT, WALDMÜHLE BEI BERCHTESGADEN. 1836.

Bald war er so stark in der Landschaftsmalerei, dass er ganz darin gefangen blieb. Hatten ihn vorher J. Ch. Dahl und Chr. F. B. Morgenstern mit ihren dem skandinavischen Norden entnommenen, meist romantisch düsteren Bildern von Ruinen, Schluchten, Giessbächen, Wald und Sumpf, Fjorden und Meeresbrandungen begeistert und zur Nacheiferung angespornt, so wirkte in Kopenhagen auf ihn besonders der ruhigere Akademieprofessor Christopher Wilhelm Eckersberg aus Schleswig, der, um dreissig Jahre älter, ihm ein erfahrener Führer und Freund wurde. Eckersberg war ein ganz hervorragender Maler, gleich tüchtig im Figürlichen wie als Landschafter, See- und Architekturmaler, war ein streng geschulter Praktikus, der seine Kunst mit gelehrtem Wissen unterstützte. Ich finde im Nachlasse meines Vaters eine mit deutschem Text ausgestattete, sehr gründliche Lehre der Perspektive von ihm, die schöne, sehr lehrhafte Tafeln enthält. Besonders aber schloss mein Vater sich an Wilhelm Marstrand (1810–73) an, der nur um zwei Jahre älter als er, von ihm während seines ganzen Lebens als sein „liebster Freund" bezeichnet worden ist. Er schätzte Marstrands Kunst ausserordentlich hoch ein und freute sich, zwei Bildnisse von sich selbst zu besitzen, die ihm Freund Marstrand gemalt hatte. Marstrand wurde später Direktor der Akademie in Kopenhagen und seine Kunst geniesst in Dänemark noch heute das grösste Ansehen. Einige flüchtige Zeichnungen seiner Hand, die sich im Nachlasse meines Vaters finden, rechtfertigen diesen Nachruhm: schöner und wahrer kann man das römische Landvolk nicht charakterisieren. Er zeichnete diese Hirten, reitende Bauern, Wäscherinnen und Geistliche, damit sie mein Vater auf seinen Landschaften als Staffage benutzen könnte, was er auch mehrfach getan hat.

Hier war fast ausschliesslich von Bildnisarbeiten meines Vaters die Rede: die November-Ausstellung seines Kunstnachlasses in dem Salon Fritz Gurlitt gab auch Gelegenheit, ihn als Landschafter in seiner Frühzeit kennen zu lernen. Man konnte dabei die Beobachtung machen, dass man ihn bisher in Deutschland nur

halb gekannt hat, da sich die Zeit seines Aufstieges zumeist in Kopenhagen abgespielt hat und in Deutschland fast unbeachtet blieb. Das erinnert uns daran, dass sich überhaupt ein gut Teil deutscher Kunst jener Zeit auf dänischem Boden vollzogen hat – waren doch diese Provinzen damals unter dänischer Herrschaft – und dass man in Kopenhagen, der Kunstakademie, an die sich damals alle schleswig-holsteinschen Künstler wandten, nicht nur die Frühkunst Jak. Asmus Carstens, sondern auch die zahlreichen anderen norddeutschen Maler und Bildhauer zu studieren hat. – Von den im Kunstsalon Fritz Gurlitt ausgestellten Bildern aus des Künstlers Frühzeit geben wir hier fünf in Nachbildung. Zwei davon hat mit sechs anderen die Kunsthalle in Hamburg erworben, wo sie neben den Werken von Morgenstern und Vollmer ihren rechten Platz finden und dauernd von dem Streben und Können des jungen Malers Louis Gurlitt eine richtige Anschauung geben sollen.



LOUIS GURLITT, MOTIV AUS SEELAND. 1834.

UNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Es sind hier eine Reihe graphischer Arbeiten von jüngeren deutschen Malern abgebildet. Anlass dazu bietet die *Erste graphische Ausstellung der Neuen Sezession* bei *Maximilian Macht*. Die hier gegebenen Beispiele sind durchweg ältere Arbeiten derselben Künstler, die in dieser tendenzvoll hervortretenden Veranstaltung dominieren. Aber es sind trotzdem durchweg bessere Arbeiten. Werdenden Künstlern, wie sie in der neuen Sezession angetroffen werden, thut der korporative Zusammenschluss selten gut. Die Mitglieder treiben sich gegenseitig leicht zu immer absichtlicheren Kühnheiten an. Aber sieht man dann genau zu, so ist es eine Kühnheit ohne zureichendes Objekt, ohne rechten Anlass, die allzu leicht dann die Wege der Entwickelung sperrt. Es sind ein paar beachtenswerte Talente unter diesen Jüngsten. Bezeichnenderweise ist die Begabung aber bei allen vornehmlich kunstgewerblich typographisch und manuell technisch gerichtet. Das am besten gelungene Ausstellungsobjekt ist der Katalog geworden. Von den ausgestellten Blättern empfehlen sich vor allem Pechsteins illustrationsmässige Arbeiten der Beachtung. In ihrer vignettenartigen Knappheit ist entschieden dekoratives Temperament. Kirchner erreicht nur in wenigen Blättern, zum Beispiel in der „Strasse“, das mit wenigen Mitteln sicher Treffende seiner hier wieder gegebenen Radierung; und Schmidt-Rottluff bleibt sogar entschieden hinter jenem Streben nach Munchischem Charm zurück, das sich in seiner Arbeit auf Seite 155 leise zu erkennen giebt. Über Nolde, dem stärksten Temperament der Gruppe, lässt sich immer noch nichts sagen. Selbst vor den besten seiner Blätter hat man immer wieder die Empfindung, als habe das Werkzeug so Gewalt über ihn, wie der Besen – in Goethes Gedicht – über den Zauberlehrling. Nolde weiss etwas von der Zauberformel der Kunst; aber immer noch hat er nicht gelernt, diese Formel als Meister zu handhaben. Viel Sinn für technische Wirkungen beweist Heckel, die Holzschnittbegabung der Vereinigung; Einbeck aber, der Zeichner eines lithographierten Buches „Die Somali“ verstimmt bei verwandter Begabung durch sein technisches Stilisieren, weil man dahinter das Photographische sieht. Unerfreulich ist überhaupt bei Allen dieses Stilisieren kunstgewerblicher Art, das doch nicht Kunstgewerbe schafft. Um so mehr,



H. M. PECHSTEIN, RADIERUNG

als hart neben der Brutalität immer das Süssliche ist. Das Abgeschlossenste geben Blätter von M. Melzer, auf denen mit geistreichem, an Rodin erzogenen, nicht eben originellen, aber subjektiv kultivierten Farben- und Formensinn ein variétéhaftes Gliederspiel gezeigt wird. Auch hier fällt wieder das äussere technische Geschick auf.

W. Laage, von dem wir einen Holzschnitt abbilden, steht mit dieser Zeichnergruppe in einer gewissen geistigen Verbindung; andererseits berührt er sich mit Freyhold und E. R. Weiss. Ihm wird als Graphiker nicht die Beachtung, die er verdiente. Pretzfelder endlich, von dem wir eine Radierung zeigen, steht für eine andere Art moderner Zeichnergesinnung da. Er ist Trübnerschüler und geht viel bewusster vom alten Kulturbesitz aus. Er ist fast gefährlich geschickt, wenn man seine Jugend in Betracht zieht. Wie es denn überhaupt erstaunlich ist, wie schnell und vollständig die Künstlerjugend es heute versteht, den Meistern abzusehen, wie es gemacht wird. Wenn nur nicht gar so oft der tiefere Sinn, die Seele des Technischen darüber verloren ginge! Pretzfelder ist jedenfalls ein reines, aufs wesentliche blickendes Talent, das der Beachtung empfohlen zu werden verdient. Es sollten in dieser Verbindung nun eigentlich noch ein paar andere Namen genannt werden. Zum Beispiel Grossmann und Matthes. Von Beiden soll aber einmal im Besonderen die Rede sein.

❀

Bei *Paul Cassirer* hatte, für wenige Tage nur, Carl Hofer seine neuesten Arbeiten ausgestellt. Es ist darüber nur zu sagen, dass dieses starke Talent immer wieder hohes Vertrauen zu seiner Zukunft und uneingeschränkte Achtung für sein Wollen und Können einzuflössen versteht; und dass man Hofer seinen frei gewählten Entwickelungsweg darum ohne verwirrende Zwischenrede gehen lassen muss. Hofer ist einer der ernsthaftesten Menschen unserer neuen deutschen Kunst. Und in allen Instinkten ein Maler. Jetzt geht er auf den Wegen Delacroix'. Vielleicht erhält Max Slevogt hier einst einen kongenialen Genossen.

Eine Kollektion von Bildern Vincent van Goghs wurde in demselben Kunstsalon gezeigt. Über diesen Künstler und über die bedeutende Ausstellung in Kürze zu sprechen ist unmöglich. Darum sei hier, wo so oft schon von van Gogh die Rede war, nur konstatiert, dass die Berührung mit der machtvollen Persönlichkeit im Tiefsten wieder gespürt wurde.

❀



EMIL NOLDE, ZEICHNUNG

Das *deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe, Hagen i. W.* hatte bei *Friedmann & Weber* eine Ausstellung von Plakaten, Drucksachen und Packungen unter dem Zeichen „Kunst und Kaufmann" veranstaltet. Es wurde in dieser anspruchslosen aber fein inszenierten Veranstaltung dem Betrachter sehr deutlich, wie sehr die Arbeit des modernen Kunstgewerbes schon in die Breite geht und welche schönen Resultate sie gerade in ihrer Berührung mit dem Alltäglichen erzielt hat. Nirgend ist das neue Kunstgewerbe tüchtiger als da, wo die verständige Gesinnung schon das Bessere, ja das Gute hervorbringt.

✻

Die Kunsthandlung *Charles de Burlet* hatte den guten Einfall, Zeichnungen von Ludwig Pietsch auszustellen, der bekanntlich, wie viele über Kunst Schreibende, Maler und Zeichner war, bevor er ein Kunstkritiker und Journalist wurde. Man sieht Zeichnungen eines Tageschronisten, der, wenn er im Malerberuf geblieben wäre, etwa das Niveau Fritz Werners und hier und da sogar das Skarbinas vielleicht erreicht hätte. An Fritz Werner lässt auch der Menzeleinfluss denken. Insofern ist also zwischen dem Zeichner und dem Schriftsteller kein Unterschied: Beide sind Menschen des Was, nicht des Wie. Formal und technisch sind Beide darum auch Routiniers. Pietsch sagt zwar in dem selbstgeschriebenen Katalogvorwort, seine Motive wären „so richtig gesehen als ehrlich gezeichnet und nie geschwindelt"; aber darin irrt er, wie gewöhnlich in seinen Kunsturteilen. Es ist in seinen Zeichnungen entschieden der bekannte fatale Schmiss des Feuilletonisten. Daneben beweist Pietsch aber auch als Zeichner, welch harmlose Natur er im Grunde ist. Darum hat die grosse Menge der Harmlosen ihn auch so gern gehabt.

✻

Den jungen europäischen Malern („gute Europäer", der Mahnung Nietzsches entsprechend) kann man einen



EMIL NOLDE, ZEICHNUNG

Kinderspielvers zitieren: „Seht euch nicht um, der Neo geht um". Auch die jungen Schweden — *Ausstellung der schwedischen Sezession* — sind ihm mit Haut und Haar verfallen. Überall in der Ausstellung begegnet man einem nicht einmal geduldigen, sondern stickereihaft derben Pointillismus, angewandt auf Polarnatur, Schneestimmungen und Schärenlandschaften, auf weisse Winternächte und mitsommerhelle Tage. Eine optisch zerlegende Heimatskunst. So machen es die Russen, die Tschechen, die Polen, die jüngsten Deutschen, die Ungarn und die Belgier den jungen Franzosen nach. Also eine internationale Zeitsuggestion. Und doch bei weitem noch nicht ein neuer Malstil.



E. L. KIRCHNER, RADIERUNG

Josephson, der Begründer dieser schwedischen Sezession, der im Wahnsinn Gestorbene*, auf dessen nähere Bekanntschaft einige vorzügliche Porträts in einer früheren Berliner Sezessionsausstellung begierig machten, enttäuscht ein wenig, wenn man so das Wesentliche seines Lebenswerkes sieht. In den Bildern steht doch das Nachempfinden dem ursprünglichen Naturgefühl sehr voran. Trotzdem repräsentiert Josephson etwa für die Leibl-Munkacsy-Generation in Schweden.

* Siehe Kunst und Künstler, Jahrg. VII. S. 479.



SCHMIDT-ROTTLUFF, LITHOGRAPHIE

Liljefors gehört seinem Wesen nach eigentlich mehr neben Larsson als neben die Jüngsten. Vor seinen neuen Bildern fällt eine merkwürdige Ähnlichkeit auf. Ungesucht denkt man an die interessanten Bilder, die Prof. Schillings in Afrika gelungen sind, als er meuchlings Tiere in der Freiheit mit Blitzlicht und Fernapparaten photographierte. Liljefors ist ein geschmackvoller, ja ein kultivierter Maler von grosser Routine. Sein besonderer Sinn für farbig dekorative Wirkung bringt ihn, den Jäger-Naturalisten, zuweilen in die Nähe Böcklins. Auch insofern, als er letzten Endes mehr Erzähler als Maler ist. Er erzählt Anekdoten aus dem Reich frei lebender Tiere. Wobei etwas malerisches Jägerlatein immer mit unterläuft. Kein Maler im höheren Sinne; denn fast immer stören die Tiere das Landschaftliche oder umgekehrt, weil das Verhältnis von Beiden nicht zwingend ist.

Am solidesten wirkt Wilhelmson. Weil er der Sachlichste ist und der Respektvollste. Er wirkt auf den Betrachter wie ein schwedischer Kalckreuth etwa mit einigen Baluschekzügen. In seinen Bildern ist dieselbe tüchtige Trockenheit; doch auch dieselbe Phrasenlosigkeit. Eine entschiedene Genrekunst, die innerhalb der natürlichen Begrenzung des Heimatkünstlerischen ganz gesund und gut ist.

Richard Bergh kann in vielerlei Arten malen. Einmal wie Thoma („der Ritter



W. LAAGE, HOLZSCHNITT.

und die Jungfrau"), dann nazarenisch michelangelsk (Bildnis von Gust. Fröding), und ein andermal in der bravourösen Art Zorns (Bildnis Frau Bonniers). Ein eigener starker Mensch ist nicht sichtbar, nur eine wandlungsfähige Arbeitskraft, der in guter Stunde als Höchstes ein Bildnis wie das der Tochter gelingt. Sezessionisten ohne rechte Physiognomie sind dann Maler wie von Hennigs, Jansson, Nordström oder wie Sjöberg. Mehr Respekt vor der Erscheinung verrät Lindström; aber auch ihm steht die Malmode im Weg. Nils Kreuger ist ein Tiermaler, vor dessen Bildern man ein wenig an den arabeskenseligen Strathmann denkt; aber nur ein wenig. Über die ausgestellte Plastik ist nichts zu sagen: sie hat kein Gesicht, sondern nur eine Sezessionsmaske.

Alles in allem ist diese moderne schwedische Kunst Illustrationskunst. Mit derber Technik und unverblümter Dekorationslust wird das Phänomen der nordischen Natur illustriert. Mehr genrehaft ethnographisch als künstlerisch. Eis, Meeresbrandungen, Seegetier, Schären, Segelboote, Schlittenfahrten, Polardämmerungen, Grossstadtwetter und Interieurstimmungen. Nur Eines spiegelt sich gar zu wenig in der modernen Schwedenkunst malerisch ab: die ganz feine, still vornehme und bürgerlich aristokratische Lebenskultur dieses wahrhaft liebenswürdigen Volkes. Die findet man bei Larsson.

✲

Albert von Kellers Kunst zwang in *Gurlitts Kunstsalon* zur Stellungnahme. Man denkt vor Kellers Arbeiten an Leibl und an Leibls Antipoden zugleich. Es ist die Münchener Atelieratmosphäre im Guten und im Schlimmen in jedem Pinselstrich. Keller verhält sich zu Leibl ungefähr wie A. Stevens zu Manet. Ungefähr. Ein starkes natürliches Maltalent, höchster Kultur fähig, hat hier den breiten bequemen Weg gewählt. Leibl ging entsagend in die Stille und wurde unsterblich; Keller ging geniessend in den Salon und bleibt sterblich. Er ist unter den Münchenern einer der Talentreichsten und gehört in die Reihe Diez, Lindenschmit, Habermann. Jedes seiner Bilder verspricht das Eigentliche der Kunst; keines aber erfüllt dieses Versprechen durchaus.



ERICH HECKEL, HOLZSCHNITT



Im *Kunstgewerbemuseum* hat der Kunstverlag Shimbi Shoin in Tokyo einen Teil seiner Veröffentlichungen chinesischer und japanischer Kunstwerke ausgestellt. Ihnen, die uns die unermess-

lichen Schätze der japanischen Sammlungen in vorzüglichen Reproduktionen zugänglich gemacht haben, verdanken wir fast Alles, was wir von ostasiatischer Malerei und Plastik wissen. Aber bisher waren sie doch nur einem sehr kleinen Kreise bekannt. Das Shimbi Shoin pflegt vor allem den Farbenholzschnitt, einst das Werkzeug des Volkskünstlers, das sich heute im Dienste der Kunstgeschichte unendlich verfeinert und kompliziert hat. Die technische Vollendung, zu der es die Künstler der Firma – anders kann man sie kaum nennen – gebracht haben, beschämt jede europäische Konkurrenz. An urkundlicher Treue stehen diese Arbeiten freilich hinter den mechanischen Reproduktionen zurück, wie schon die Verschiedenheit der Abzüge von denselben Platten zeigt. Es sind Übersetzungen, keine Abschriften der Originale. Aber dieser technische Mangel ist vielleicht gerade der künstlerische Vorzug der Holzschnitte. Die fatalste Eigenschaft aller noch so vollkommenen mechanischen farbigen Reproduktionen, die verlogene Glätte und, sozusagen, Stofflosigkeit, bleibt diesen handwerklichen Nachbildungen fremd. Sie werden den Eigenschaften des Originals naturgemäss dann am besten gerecht, wenn sie durch keine Veränderung des Formats – Verkleinerung – die Wechselwirkung der Formen und Farben verändern. Unübertrefflich sind zum Beispiel die über einen Meter grossen Holzschnitte nach dem Buddha des Liang Kai (dreizehntes Jahrhundert) und der schönen Landschaft des Tai Chin (fünfzehntes Jahrhundert). Beide verleugnen aber den Holzschnittcharakter keinen Augenblick. Bei anderen Nachbildungen ist der Holzschnitt in geistreicher Weise mit einer photographischen Technik kombiniert, so bei dem wahrhaft überweltlich innerlichen Vogel des Mu Ch'i (dreizehntes Jahrhundert). Wieder andere – Schwarzweisswerke, wie, die beiden Landschaftsrollen des Sesshu (fünfzehntes Jahrhundert) und die köstlichen Tierkarikaturen des Toba Sojo (elftes Jahrhundert) – sind rein mechanisch, aber vortrefflich reproduziert. Die unlösbare Aufgabe, Werke der Gerätekunst, deren Schönheit wesentlich an den Stoff gebunden ist, graphisch wiederzugeben, kann natürlich auch der Holzschnitt nicht lösen. Immerhin geben die prächtigen Schnitte nach den Arbeiten des achten Jahrhunderts im kaiserlichen Schatzhause Shosoin von den herrlichen Originalen eine gute Vorstellung.



M. PRETZFELDER, RADIERUNG

Neben diesen Holzschnitten stehen einige gemalte Kopien nach ein paar Meisterwerken chinesischer und japanischer Malerei, die zum Teil die Vorbilder für den Holzschnitt abgeben sollen. Der Kopist steht ja in Ostasien in höherer Achtung als bei uns, weil die ostasiatische Maltechnik von ihm zwei sehr wesentliche künstlerische Eigenschaften, höchste Sicherheit des Formgefühls und der Farbenempfindung, verlangt. Die ausgestellten Kopien sind durchweg fast unheimlich gelungen. Aber den Preis verdient wohl die Nachbildung der erzählenden Langrolle des Mitsunaga (zwölftes Jahrhundert). Für Jeden, der Augen hat und nicht glaubt, dass Kunstwerke ein Kolleg über Anatomie sein sollen, werden die Szenen des von der Volksmenge umlagerten brennenden Palastthores und der verzweifelten Frauen unvergesslich sein. Die zweite Rolle, ein blutiges Bild aus den Bürgerkriegen des zwölften Jahrhunderts ist als Kopie weniger glücklich, das Bild selbst aber vielleicht die mächtigste Darstellung des Kriegsschreckens, die die Menschheit gesehen hat. Die anderen Gemälde sind Kopien chinesischer Originale, wohl der schönsten, die das an guten chinesischen Bildern wahrlich nicht arme Japan besitzt. Sie zeigen wieder einmal, dass



AUGUST ENDELL, SANATORIUM IN WESTEND BEI BERLIN

die modernste Malerei die chinesische des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts ist, Werke, in denen die Natur atemlos sich selbst zu lauschen scheint. Hier sprechen sie nur in Kopien zu uns. Aber wir müssen dem Shimbi Shoin auch für diese dankbar sein. Denn so eifrig sich die Berliner Museen bemühen, Werke von Qualität – nicht, wie eine insipide Kritik verlangt, charakterlose Massenware – zu sammeln: Originale dieser Art und Schönheit, noch mehr übrigens historische Rollen wie die oben erwähnten, werden ihnen wohl immer unerreichbar bleiben. Was es vollends mit den Bildern auf sich hat, die bei uns für chinesiche Meisterwerke ausgegeben und gehalten werden, zeigen diese sorgfältigen Kopien nach wirklichen Meisterwerken Jedem, der sehen kann – und will.

O. Kümmel.

❁

Der Neubau August Endells für ein Sanatorium in Berlin-Westend ist ein schönes Beispiel der lebendig fortschreitenden Entwicklung dieses Architekten. Ein Künstler wie Endell, in dessen Werk das Ornament und die Detailbildung einen so breiten Raum einnimmt, läuft leicht Gefahr, sich im Kleinen zu verlieren und in Einzelheiten stecken zu bleiben. Es sind ihm darum bisher auch Aufgaben kleineren Umfanges, sozusagen kunstgewerblichen Charakters, am besten gelungen, während seine grösseren Raumbildungen fast durchweg noch Problematisches enthalten. Während in den Festsälen am Hackeschen Markt noch der Eindruck vorherrscht, als sei die Fähigkeit, in grossen, die Raumfunktion entwickelnden Formen zu denken, die geringste dieses Architekten, offenbart sich in den Ladenausbauten für eine Berliner Schuhwarenfirma ein sicheres Gefühl für den baulichen Organismus, dessen Klärung stets die erste Arbeit gewidmet sein muss. Der Fortschritt zum Organischen zeigt sich dann bei der Fassadenkomposition eines grossen Miethauses am Steinplatz in Charlottenburg, wo die tektonische Gestaltungskraft in gewissen Grenzen schon der Aufgabe gewachsen ist, grosse kubische Massen einheitlich und übersichtlich zu gliedern. In dieser Hinsicht bedeutet der Neubau in Westend eine Leistung höheren Grades. Noch nie hat Endell mit so straffer Disziplin seine starke Neigung zum Dekorativen einem architektonischen Grundgedanken untergeordnet. Über einem geschlossenen, rechteckigen Grundriss baut sich das Haus als einfach gegliederter Block auf. Seine Ecken sind durch vertikal durchgeführte Pfeiler, die in gelblich getönten Ziegeln aufgemauert sind, als statisch wichtige Punkte des Gerüstes betont. Die graugrün verputzten Mauerflächen erhalten von den rechteckigen Fensterausschnitten streng rhythmische Achsengliederung. Entscheidend für die schöne Wirkung des Hauses ist das in dem



AUGUST ENDELL, SANATORIUM IN WESTEND. DETAIL

glücklich getroffenen Mass der Erker- und Balkonvorbauten fein abgestimmte Relief der Front und die einfach grosse Form des hohen, ungebrochenen Daches, das mit seinen steilen, symmetrisch aneinander gereihten Giebelaufbauten den architektonischen Massstab des Hauses reckt. Indem der Architekt alle Eigenwilligkeiten vermied und sich damit begnügte, das Typische zu suchen, gelang ihm ein Werk, das sich durchaus der Tradition eingliedern lässt. Es beweist Endells Arbeit einmal mehr, wie stark in der Architektur die Bedeutung allgemeingültiger Konventionen ist und wie wenig sie Platz hat für das persönlich Willkürliche. In dem Augenblick, wo die tendenzvolle Betonung einseitiger Prinzipien unterblieb, ist das Problematische aus seiner Arbeit verschwunden und im Resultat zeigt sich, dass auch der Autodidakt in gewisser Hinsicht Eklektiker sein muss, um zur Einheit zu gelangen. Denn Endell ist nunmehr umso stärkerer Wirkung fähig, je mehr auch er der allgemeinen Überlieferung sich einzuordnen gelernt hat.

W. C. Behrendt.

❊

KÖLN

Eins der besten neueren Bildnisse von Kalckreuth — in einer grösseren Kalckreuth-Ausstellung des *Kunstvereins* — ist das des Domkapitulars Prof. Schnütgen, der eben jetzt seine wertvolle Sammlung alter kirchlicher Kunst der Stadt Köln als Schenkung überwiesen hat. Der hiesige Architekt Brantzky hat einen umfangreichen Erweiterungsbau dem Kunstgewerbemuseum angefügt, das nun diese immensen Schätze von aller möglichen Kunst und Kleinkunst kirchlichen Charakters bergen wird. Die ästhetisch höchst stehenden Werke sind Schnitzereien in Holz und Elfenbein, Arbeiten in Email und Edelmetall, Stickereien und Webereien aus allen Jahrhunderten der christlichen Ära. Manch magistrales Stück von kunsthistorischem Werte ist nunmehr aus der stillen Behausung des gelehrten Prälaten in grössere Öffentlichkeit und Wirkungsmöglichkeit gerückt.

A. F.

❊

DRESDEN

Die *Galerie Arnold* brachte eine grössere Sonderausstellung von Werken Wilhelm Trübners, seit Jahren die erste in Dresden. Ein paar Landschaften aus dem Anfang der siebziger Jahre, und einige Porträts aus derselben Zeit. Aus der Zwischenzeit der achtziger Jahre sah man eine interessante Skizze zum Kampf der Lapithen und Kentauren, sowie ein Gegenstück zu Trübners Entwurf für ein Kaiser-Wilhelm-Denkmal. Den grössten Raum nahmen Werke aus den letzten beiden Decennien ein, grösstenteils Landschaften aus dem Odenwald und vom Starnberger See.

P. F.

❊

KREFELD

Eine Ausstellung von Medaillen, Plaketten und Zeichnungen des im Juli vorigen Jahres gestorbenen französischen Meisters J. C. Chaplain findet im *Kaiser-Wilhelm-Museum* vom 19. November bis 11. Dezember statt.

❊

PRAG

In Böhmen liegen bekanntlich Deutsche und Tschechen im Streit. Trotzdem politisch in der letzten Zeit ein Ausgleich zustandegekommen und eine Art Waffenstillstand geschlossen worden ist, versucht der tschechische Schriftsteller Viktor Dyk den Nationalitätenhass nun auch auf ein Feld hinüberzuziehen, das bisher von den hässlichen Parteikämpfen verschont geblieben war: auf das Gebiet der Kunst. Anlässlich eines deutschen Vor-



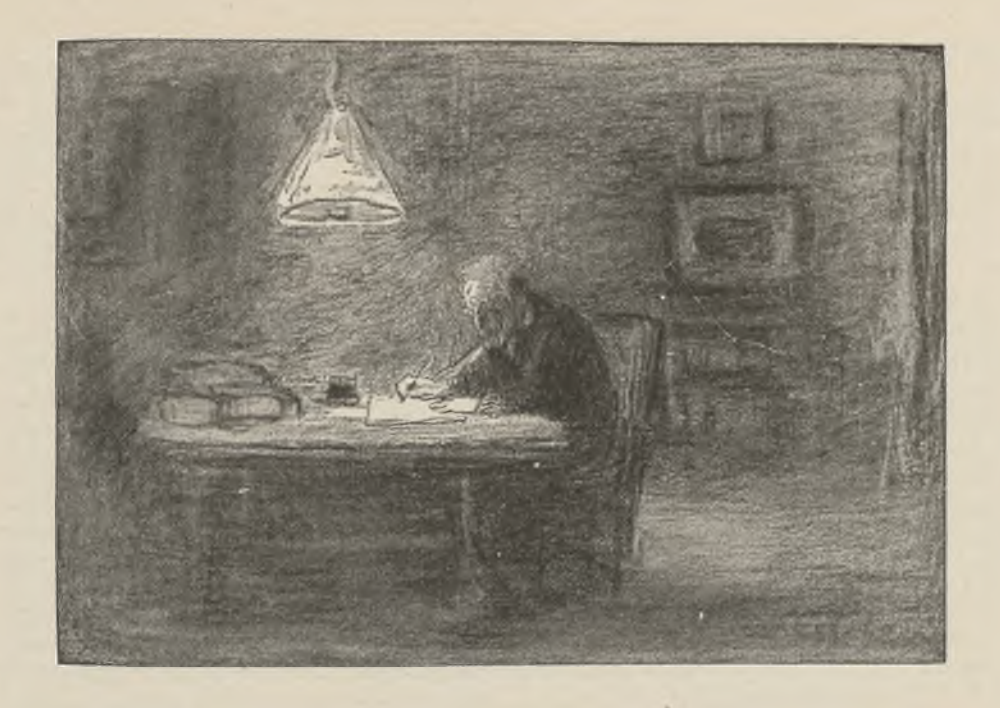
MAC NEILL WHISTLER, MUSIKZIMMER. RADIERUNG
AUSG. IM KUNSTSALON VOIGTLÄNDER-TETZNER, FRANKFURT A. M.

trages des bekannten Kunstschriftstellers Meier-Gräfe im böhmischen Künstlerverein „Manes", Prag, schrieb dieser Herr Dyk das Folgende: „Hier lebt eine Minderheit (die Deutschen), zwar schwach an Zahl, aber wirtschaftlich stark. Es ist absurd, wenn wir eine politische Forderung vertreten, die auf kulturellem, wirtschaftlichem, sportlichem und anderem Gebiete, kurz in unserem sonstigen Leben dann nicht gilt und es ist thöricht, wenn wir bei einem solchen Vorgehen (wie dem des „Manes") unsere Forderung durchzusetzen glauben. – Wenn der tschechische Charakter Prags ausser Zweifel wäre, wenn die Frage der Ein- oder Zweisprachigkeit nicht eben auf der Tagesordnung stünde, wäre es (dieser Vortrag Meier-Gräfes) eine Privatsache des „Manes", ein Akt der Höflichkeit. Zum Unglück ist es aber nur geeignet die deutsche Minderheit zu stärken." — Das klingt zu den neuesten Bestrebungen massvoller Politiker sehr erbaulich.

U. Radenius.



FR. DE GOYA, „ANDERE GESETZE FÜR DAS VOLK", RADIERUNG
AUSG. IM KUNSTSALON VOIGTLÄNDER-TETZNER, FRANKFURT A. M.



CHRONIK

Gelegentlich der Jahrhundertfeier der Berliner Universität hat Heinrich Wölfflin vorgeschlagen, die Universität möge Max Liebermann zum Ehrendoktor ernennen. Diese Ehrung, die den Malern Hans Thoma und Leop. von Kalckreuth bekanntlich zuteil geworden ist, musste aber unterbleiben, weil ein Fakultätsmitglied widersprach. Mit der Begründung, dem Kaiser dürfe der Affront dieser Ernennung nicht angethan werden. Selbst zur Stimmenthaltung war dieses Mitglied nicht zu bewegen. Sollte dieser Philosoph den Wunsch haben, seinen Standpunkt öffentlich zu rechtfertigen, so stehen ihm die Spalten von „Kunst und Künstler" zur Verfügung.

*

Die durch den Tod Skarbinas und Woldemar Friedrichs frei gewordenen Plätze im Senat der Berliner Akademie der Künste sind neu besetzt worden. An Stelle Skarbinas ist Hans Hermann gewählt, der künstlerisch ungefähr von gleicher Statur ist wie der Verstorbene. Für Woldemar Friedrich ist Konrad Kiesel ernannt.

Konrad Kiesel! der ein brauchbarer Kunstsenator sein mag, wo ein hingebendes Streben nach Verständnis für gute moderne Kunst in Frage kommt, der als Maler aber — eben Konrad Kiesel ist.

*

In der Besprechung der Weimarer Jubiläumsausstellung von Wilhelm Schölermann (Heft 1, S. 58 u. f.) sind einige Sätze über Christian Rohlfs enthalten. Sie haben den Maler Carl Emil Uphoff veranlasst, uns einen Brief zu schreiben, aus dem wir einige Stellen mitteilen, um auch einmal Einem aus der Gruppe um Rohlfs das Wort zu geben:

„Selbst seit acht Jahren in Hagen als Maler ansässig bin ich seit vier Jahren mit Rohlfs und seiner Kunst vertraut geworden. Ich habe selbst kämpfend das Leben und den Kampf dieses „Eigenbrödlers", „Aneigners", „Nachschaffers" und wie man ihn sonst draussen nennt, mitgelebt und muss sagen, dass selten ein Künstler so falsch beurteilt und missverstanden wurde wie Rohlfs; dass selten die Stellung eines Menschen falscher erkannt wurde, wie die, die Rohlfs in Hagen oder besser gesagt im Museum Folkwang einnahm. — Dieser Mensch hat all sein Leben nicht daran gedacht, brauchte nicht daran denken, sich an die Kunst der westlichen Impressionisten, an Hodler oder van Gogh, an Gauguin, Signac oder Matisse anzulehnen. Seine Werke, die die Öffentlichkeit kennt, wurden alle draussen in ländlicher Einsamkeit fertig, frei von jedem Einfluss als von dem der umgebenden Natur und dem unsers erneuernden Zeitgeistes in den Künsten. Rohlfs ist von einem rastlosen Fortschrittsgeist beseelt und ist alles weniger als ein „stiller Träumer". Er ist jetzt über vierzig Jahre Maler, leidet seit vierzig Jahren unter Not, Entbehrung und Verkennung. Es gab eine Zeit — eben jene „mittlere

Phase" in seinem Leben —, wo man seine Kunst annahm; aber er liess sich nicht durch den winkenden Erfolg bestechen, sondern schritt weiter vorwärts, suchte unablässig nach neuen Ausdrucksmitteln für das von ihm Gewollte und kam so auf ganz natürlichem Wege zu seiner heutigen Art. Rohlfs ist tatsächlich trotz seiner Jahre der Jüngsten einer. Er hat den Kontakt mit dem Leben nie verloren wie viele Andere. Rohlfs Leben und Arbeit ist eine Kette von Erkenntnissen; sein kraftvolles Suchen nach immer neuen Ausdrucksmitteln bezeichnet man nun als seine Schwäche. Wodurch ist das berechtigt? Wir schätzen überall das Alter, das mit den Jungen jung bleibt; man hört diese Fähigkeit oft als bewunderungswürdig preisen. Rohlfs allein macht man aus seiner Fähigkeit einen Vorwurf. – Wenn dieser Mensch, der nichts anderes als seine Arbeit kennt, von sich reden machen könnte, wie es viele Andere so ausgezeichnet verstehen —, es würde nicht so sein! Die Tage, die er noch zu leben hat, sind gezählt; er möchte sie für seine Arbeit ausnützen, nicht für das Ringen um äusseren Erfolg, der doch so viele Handlungen verlangt, die eines Künstlers nicht würdig sind. Ich bezweifle allerdings, ob man es noch während seiner Lebzeit für nötig halten wird, sich einmal in Wahrheit ernsthaft mit ihm zu beschäftigen, damit er als Lebender zu seinem Recht kommt, das ihm die Zukunft sicher nicht versagen wird."

Wilhelm Schölermann bemerkt zu diesen Äusserungen, sein Urteil würde durch solche Einwendungen nicht berührt; er hätte seit zehn Jahren die Arbeit und Entwickelung von Rohlfs aufmerksam verfolgt und den Künstler oft gegen Angriffe und Unverständnis in Schutz genommen —, wofür Belege in Zeitungen und Zeitschriften vorhanden wären – weil er ihn als Persönlichkeit sehr schätze. Er schreibt: „Aber eben weil ich Rohlfs liebe, möchte ich, dass er Rohlfs bliebe!"

❀

In den Vorstand des deutschen Kunstvereins ist Max Slevogt anstelle von Franz Skarbina gewählt worden.

❀

Der in einer Fussnote auf Seite 4, Heft 1 genannte cand. phil. Max Lossnitzer wünscht festgestellt zu sehen, dass sein Name dort falsch geschrieben worden ist.

NEUE BÜCHER

„Noteworthy Paintings in American Private Collections". Herausgegeben von John La Farge und A. F. Jaccaci (The August F. Jaccaci Co.).

Von diesem Prachtwerk über die amerikanischen Bildersammlungen, das auf 15 Bände (Preis für den Band: 1000 Dollars) berechnet ist, ist bisher der erste Band erschienen. Die bedeutendsten Vertreter der Kunstwissenschaft arbeiten an diesem Unternehmen mit und die Publikation erfolgt in mustergültiger Weise. Über alle berühmten und wichtigen Bilder spricht nicht immer nur ein Gelehrter, sondern es sprechen mehrere: der eine über die Bedeutung, der andre über die Geschichte und ein dritter, ein Maler, über die Technik des betreffenden Gemäldes usw. Die Zahl der Mitarbeiter steigert sich in manchem Falle bis zu sieben. Eine genaue Bibliographie wird in einem Separatbande beigegeben.

Die erste Lieferung umfasst die venezianischen Bilder des Mrs. Gardner-Museums in Boston. Den meisten Raum nimmt hier naturgemäss die Behandlung des Tizianschen Raubes der Europa ein. Ferner führt dieser Band eine grosse Anzahl von französischen Impressionisten vor, Bilder aus den Sammlungen von A. A. Pope in Farmington, A. Sprague in Chicago und H. L. Terrel in New York.

Die Abbildungen sind von allerbester Qualität, Photogravuren von J. Andrew & Sons im Format von 50×35 cm. Referent konnte an Ort und Stelle einige der Gravuren mit den Originalen vergleichen und musste sogar vor den Manets der Slg. Pope feststellen, dass sich bessere Abbildungen nicht denken lassen; sie geben fast so viel wie eine gute Druetsche Photographie.

Selbstverständlich ist auch die Ausstattung des Werkes, dem hohen Preise entsprechend, hervorragend gut und sorgfältig. Der Druck in Antiqua wird von Gillis geliefert, die Ornamente und Initialen von Kenyon Cox in Anlehnung an den Buchschmuck der Hypnerotomachie, entworfen und von Amerikas bestem Holzschneider, dem aus dem deutschen Elsass gebürtigen Henry Wolf, geschnitten. Der Druckspiegel jeder Textseite ist 50×35 cm – also genau so gross wie die danebenstehende Abbildung.

Ein buchtechnisches Meisterwerk ist der Einband. Gezeichnet ist er von Kenyon Cox nach einem alten Aldinaeinband und in Hochrelief in Pergament hergestellt – ein wahrer Schatz kunstgewerblichen Geschmacks und Könnens.

Ob einige Exemplare dieses Werkes nach Deutschland kommen werden, ist angesichts des äusserst hohen Preises zweifelhaft. Es wäre aber zu wünschen, dass wenigstens eine grosse Bibliothek darauf subskribierte. Eine Publikation über die amerikanischen Sammlungen, an der u. a. folgende Gelehrte: Bode, Friedlaender, Gronau, Lafenestre, André Michel, Roger Fry, Sir W. Armstrong, Herbert P. Horne, Bredius, Venturi, Frizzoni, Ricci und Jaccaci mitarbeiten, müsste auch der deutschen Kunstwissenschaft zugänglich gemacht werden.

Emil Waldmann.

Kunst und Leben. Ein Kalender mit 53 Originalzeichnungen deutscher Künstler. Verlag Fritz Heyder, Berlin.

Aus der Menge der Wandkalender, die alljährlich auf den Markt gebracht worden, ragt dieser hervor. Hauptsächlich durch die Absicht, die ihn geschaffen hat. Gute Reproduktionen nach Originalzeichnungen sind, den Jahreszeichen entsprechend, angeordet, der typographische Charakter des Ganzen ist gut und man begegnet Künstlernamen wie Thoma, Klinger, K. Kollwitz, Leop. von Kalckreuth u. s. w. Da jeder Versuch, Künstlern unmittelbar Arbeitsgelegenheiten zu schaffen, zu unterstützen ist, so sei dieses Unternehmen der Förderung empfohlen. K. S.



LEOPOLD VON KALCKREUTH, FELDARBEIT. ZEICHNUNG AUS DEM KALENDER „KUNST UND LEBEN"



UKTIONSNACHRICHTEN

BERLIN

Die Versteigerung der Sammlung Jourdan bei *Rudolph Lepke* (18.—20. Okt.) hat im allgemeinen normale Ergebnisse gezeitigt. Die Beteiligung der grossen Händler und der Museen war schwächer als man erwartete. Das intensivste Interesse zeigten die süddeutschen Händler und Privatsammler, was bei dem Charakter der Sammlung nicht zu verwundern war. So dürfte ein grosser Teil der Stücke wieder nach dem westlichen und südlichen Deutschland zurückwandern.

Die Art der Zusammensetzung der Sammlung bewies deutlich, mit welchem Verständnis ihr Besitzer einst gekauft hat. Die Frühzeit der Manufakturen von Höchst und Frankenthal liess sich kaum in einer anderen Sammlung besser verfolgen. Auffallend schlecht und uncharakteristisch war dagegen Meissen vertreten. Wir dürfen dankbar sein, dass die Erinnerung an die nunmehr verstreute Sammlung durch den ausgezeichneten, reich illustrierten Katalog von Hans Karl Krüger wachgehalten wird.

Von den Preisen seien folgende genannt: Ansbacher Figuren schwankten zwischen 105 und 510 M. (Nr. 15 Merkur). Die späten Nymphenburger Ausformungen Bastellischer Modelle: Liebespaar in der Ruine (Nr. 33) und Teegruppe (Nr. 34) brachten 2450 und 2550 M. Ein Fuldaer Kaffee- und Teeservice (Nr. 50) ergab 3500 M., Fuldaer Figuren kamen auf 100—805 M. (Nr. 54 Stehendes Mädchen). Die Preise der Frankenthaler Figuren hielten sich im allgemeinen auf normaler Höhe. Die zwei grossen Gruppen: der stürmische Liebhaber (Nr. 101) und die Schäferszene (Nr. 105) erreichten 5600 und 5700 M. Das berühmte Paar: Tänzer und Tänzerin (Nr. 108) wurde für 16800 M. zurückgekauft.

Von den Ludwigsburger Figuren waren die Musiksoli, obwohl nicht ersten Ranges, am begehrtesten. Den höchsten Preis — 3900 M. — erzielte die Dame am Spinett (Nr. 236).

Die frühen Höchster Komödienfiguren (Nr. 287 bis 291) wurden für 1400–4100 M. zugeschlagen. Eine musizierende Familie (Nr. 315) erwarb Salomon für 3400 M.

Die einfacheren Figuren von Höchst aus der Melchior-Zeit waren durchschnittlich für 300 M. zu haben. Die bestdekorierte Figur eines Mädchens (Nr. 345) ergab dagegen 3255 M., die Gruppe Venus und Amor (Nr. 374) 8200 M., die ausgezeichnete Türkengruppe (Nr. 375) 6160 M.

Für den relativ geringen Preis von 1700 M. kaufte Salomon die seltene Limbacher Jahreszeitenfolge von Kavalieren und Damen im Kostüm des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts (Nr. 444—447).

Meissen bot, wie erwähnt, nichts Bemerkenswertes, ausser einer Eierhändlerin von Kändler (Nr. 478 — 500 M.). Zwei humoristisch aufgefasste Figuren eines Bürgers und einer Bürgerin der Wiener Manufaktur (Nr. 495/96) brachten 1770 M., die Perückenmacherin und der Koch (Nr. 499/500) aus dem Zwetteler Tafelaufsatz 1020 und 1010 M. Eine schön dekorierte Wegelygruppe (Nr. 509) kaufte H. Ball für 800 M.

Gute Preise wurden für Fayencefiguren bezahlt: die Statuette der heil. Margarete aus der Gögginger Fabrik, Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, brachte es auf 300 M., Niederwiller Statuetten auf 420–600 M. S. v. C.



WILHELM BUSCH, ZEICHNUNG
SAMMLUNG SCHIERHOLZ, FRANKFURTER KUNSTVEREIN

Die Versteigerung der *Sammlung Hans Schwarz* am 8. und 9. November bei *Lepke* vollzog sich bei lebhafter Beteiligung von seiten der Museen, der Privatsammler und der Kunsthändler höchst stürmisch. Die Sammlung enthielt alte Bilder, kunstgewerbliche Stücke aller Art und Skulpturen. Das Interesse konzentrierte sich auf die deutschen Holzbildwerke, die zum Teil unerwartet hohe Preise erzielten. Bis zu einem gewissen Grade war lebhafter Wettbewerb vorausgesehen worden, da mehrere deutsche Museen (das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, das Germanische Museum in Nürnberg, das Münchener Nationalmuseum und die junge Frankfurter Sammlung) sich eifrig um die Bereicherung ihrer Bestände an deutschen Bildwerken bemühen, und mehrere Privatleute in Berlin und Frankfurt a. M. als leidenschaftliche Liebhaber bekannt sind. Hans Schwarz, ein Wiener Bilderhändler, der vor einem Jahr etwa gestorben ist, galt als geschmackvoller Sammler. Und seine persönliche Beliebtheit kam der Versteigerung des Nachlasses zugute.

Unter den Bildern war eine Madonna in Halbfigur von dem seltenen Umbrier Giovanni Boccati (22), die billig verkauft wurde (3200 M. Kleinberger, Paris), Christus und die Ehebrecherin, von einem Cranach-Schüler, signiert HK 1530, mit den Wappen zweier Lübecker Familien. Die Stadt Lübeck kaufte das Bild (27) für 4300 M. in der richtigen Vorstellung, dass der in Lübeck thätige Hans Kemmer der Autor der recht bedeutenden Tafel wäre. Ein sehr hübsches Gemälde, eine weltliche Allegorie, im Stile des Meisters vom Tode Mariae, wurde für 7100 M. von Kleinberger in Paris erworben (29), während ein namentlich koloristisch reizvolles Fragment von dem holländischen Meister des virgo inter virgines (25) für die an interessanten primitiven Bildern überaus reiche Sammlung Johnson in Philadelphia für 3100 M. gekauft ward.

Aus der grossen Zahl guter Skulpturen, die den Bildern folgten, hebe ich die Hauptstücke, die lebhaft umworben wurden, hervor:

48: Eine niederländische Statue der hl. Katharina in Eichenholz, ohne Farbe, von 1520 etwa (5600 M. – J. Simon, Berlin); 49: Eine grosse Madonnenfigur, im Kopf restauriert, ohne Farbe, im Stile Riemenschneiders (9200 M. – Museum in Troppau (?)); 53: Der heilige Jacobus, temperamentvolle Statue, ohne Farbe, Riemenschneider zugeschrieben (10,800 M. – van Dam, Berlin – das schöne Stück gelangte nach der Auktion in die Sammlung J. Simon); 54: Das Wunder des hl. Eligius, farblose originelle Gruppe, süddeutsch um 1510 (17,500 M. – Goldschmidt, Frankfurt a. M.); 55: Joseph und Maria aus einer Geburt Christi, vortreffliche tirolische Arbeit um 1500, mit gut erhaltener Farbe (2300 M., verhältnismässig billig – Bondi, Wien); 56: Mater dolorosa, farblose Statuette, von Riemenschneider. Aus der Sammlung Hefner-Alteneck (17,600 M. – Kramer, Kassel; dann von Pannwitz, Berlin); 58, 59: Flötenbläser und Dudelsackpfeifer, Statuetten in Eichenholz, farblos, niederländische Arbeit von 1550 etwa, ausserordentlich als weltliche, genrehafte Figuren, voll Leben und Humor, an den alten Peter Bruegel erinnernd (23,500 M. – F. W. Lippmann, London; dann J. Simon); 60: Vermählung Mariae, niederländische Gruppe in Eichenholz, ohne Farbe, von 1480 etwa (5500 M. – J. Simon, Berlin); 61, 62: Zwei kniende Engel als Leuchterträger, prächtig erhalten mit der Vergoldung und Bemalung, italienische Arbeit des fünfzehn-

ten Jahrhunderts (9100 M. — Bondy, Wien); 63: Fast lebensgrosse Statue einer weiblichen Heiligen, effektvoll mit der gut erhaltenen Vergoldung und Bemalung, süddeutsch um 1500. Diese ungewöhnlich anmutige Figur brachte den erstaunlichen Preis von 64,000 M. und wurde der Frankfurter Firma Goldschmidt zugeschlagen. Soviel ist noch niemals für eine deutsche Holzskulptur bezahlt worden; 65a—c: Drei Flachreliefs mit Szenen aus dem Leben des Täufers, mit gut erhaltener Polychromie, süddeutsch um 1480, aus Schloss Mainberg (35,000 M. — Goldschmidt, Frankfurt. Diese Reliefs brachten auf der Auktion der Mainberg-Sammlung bei Lepke vor etwa 10 Jahren ungefähr 1300 M.! Allerdings war damals die schöne Polychromie überstrichen; 66: Beweinung Christi. Hochrelief, mit Farbe, gut erhalten, mitteldeutsch um 1490 (9000 M. — Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin); 72: Geflügelter Engel. Kleine französische Skulptur in Stein, aus dem dreizehnten Jahrhundert angeblich aus der Abteikirche von St. Denis (5600 M. — Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut); 73: Grosser tirolischer Altar, mit der Geburt Christi, tüchtige, recht gut erhaltene Arbeit (34,000 M. — Wien, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie).

Die Arbeiten in Silber, Eisen, Bronze, Messing, wie auch die Möbel, Textilien, Majoliken, Waffen, Glasfenster waren fast ohne Ausnahme echt und gut. Ausserordentliches war nicht dabei, und die Preise blieben zumeist normal. Der Gesamterlös der Sammlung betrug mehr als 460,000 M.

M. I. F.

❋

Ergebnisse der Versteigerung Georg Lackner, Wiesbaden (*R. Lepke*, *Berlin*, am 10. und 11. Nov.): Marmorkamin (Louis XVI.): 1550 M.; Truhe (italienisch): 1090 M.; gotischer Betstuhl: 1450 M.; Prunkschrank (Lübeck, um 1700) 7800 M.; Predella (fränkisch, um 1500): 1700 M.; Nussholzgruppe, die heilige Anna selbdritt (französisch, Ende des fünfzehnten Jahrhunderts): 800 M.; Lindenholzgruppe, Figur der Maria (schwäbisch, um 1500): 350 M.; Birnholzstatuette, sitzender Putto (achtzehntes Jahrhundert): 690 M.; 15 Reliefrundbilder, Szenen aus der Passion (Tirol, siebzehntes Jahrhundert): 1010 M.; Brauner Topf (Sachsen 1668): 600 M.; Porzellan-Teekessel (Meissen, achtzehntes Jahrhundert): 780 M.; sitzende Hunde (Frankenthal): 405 M.; Bronzestatuette (Italien, sechzehntes Jahrhundert): 850 M.; Gruppe zweier Ringer, Bronze (Italien, siebzehntes Jahrhundert): 750 M.; Türklopfer (Italien, sechzehntes Jahrhundert): 610 M.; desgleichen (Deutschland, sechzehntes Jahrhundert) 460 M.; zwei Büsten als Reliquienbehälter (italienisch oder spanisch, siebzehntes Jahrhundert) 1450 M. Gesamtergebnis: 58812 M.



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, PLAKAT FÜR DAS GASTHAUS „LA VACHE ENRAGÉE“
VERSTEIGERUNG DER SAMMLUNG EINES SÜDDEUTSCHEN KUNSTFREUNDES BEI AMSLER UND RUDHARDT, BERLIN

❋

Auktion der „Sammlung eines süddeutschen Kunstfreundes“. 10.—12. November bei *Amsler und Ruthardt*, Berlin. Einige Ergebnisse: Fritz Boehle, Originalradierung (Bauernkirmes) 115 M.; C. Corot, 3 Radierungen:

125, 135 und 345 M.; Otto Greiner, Titelblatt, Originallithographien: 810 M ; Bacchantenzug: 600 M., Parisurteil: 360 M.; der Tanz: 420 M., Studienblatt, Kreidezeichnung: 300 M.; Ingres, Odalisken (Lithographie): 125 M.; J. Israels, kleines Kind (Radierung): 120 M.; Max Klinger, Selbstbildnis (Aquatinta): 385 M., Opus I, 8 radierte Blätter: 2210 M., Opus III, 6 radierte Blätter: 1400 M., Opus IV „ein Handschuh" 1400 M., Chaussee bei Gewitterstimmung: 1850 M., Träume: 640 M., Verführung: 520 M., Erste Begegnung: 235 M., am Thor: 305 M., Intermezzo: 460 M., Opus XII, Brahms Phantasie: 3100 M., Ritters Tod: 305 M.; integer vitae scelerisque parus: 240 M., männliches Bildnis: 475 M., das Menzelblatt: 360 M. u. s. w.; W. Leibl, Bildnis Sperls, Radierung: 265 M., junge Bäuerin: 185 M.; M. Liebermann, Netzflickerinnen (Radierung): 140 M.; E. Manet, La barricade (Lithographie): 160 M.

Versteigerung moderner Radierungen, Lithographien, Holzschnitte u. s. w. bei *Max Perl*, Berlin: Fritz Boehle Kirmes: 140 M.; Otto Greiner: 165, 155, 425 M. u. s. w. Max Klinger, Titanenkampf: 660 M., Opus XIII: 2300 M., An die Schönheit: 1600 M.; L. Legrand, Joie materuelle: 520 M., la petite classe: 530 M.; Ad. Menzel, Antiquar: 490 M., Dame am Kamin: 105 M.; J. F. Millet, les glasseuses: 300 M.; F. Rops, la dernière Maja: 190 M., Pot an lait: 175 M., Feminies: 330 M.; Stauffer-Bern, Bildnis Gust. Freytags: 260 M.; Whistler, Fischerboot (Venedig): 455 M., the Wharf: 210 M.: A. Zorn, schwedische Madonna: 315 M., Nanette: 360 M. und verschiedene Bildnisse: 185, 135, 220, 200 und 120 M.



WILHELM BUSCH, ZEICHNUNG
SAMMLUNG SCHIERHOLZ, FRANKFURTER KUNSTVEREIN

Bei *Eduard Schulte* soll am 29. November die bekannte Sammlung L. La Roche-Ringwald versteigert werden. Den Kern dieser Sammlung bilden vorzügliche Werke von Boecklin, Thoma, Leibl, Zügel, Uhde u. s. w. in bedeutender Anzahl. Es wird diese Versteigerung zweifellos sehr lehrreich werden. Wenn dieses Heft erscheint, ist die wichtige Auktion freilich schon beendet. Wir werden aber auf das Ergebnis ausführlicher zurückkommen.

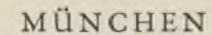
✻

WIEN

In Gegenwart vieler Museumsleiter (z. B. Ludwig Justi, Lehrs, Doernhöffer, Borovsky u. s. w. wurde ein weiterer Teil der unerschöpflichen Sammlung Lanna bei *Gilhofer & Ranschberg* versteigert. Einige bemerkenswerte Preise folgen hier. Nr. 2 des Katalogs: Kr. 2400; Nr. 12: Kr. 1400; Nr. 17: Kr. 1800; Nr. 20: Kr. 3900; Nr. 21: Kr. 3600; Nr. 26: Kr. 3050; Nr. 34: Kr. 5900; Nr. 39: Kr. 3000; Nr. 42: Kr. 2800; Nr. 70: Kr. 3500; Nr. 72: Kr. 4900; Nr. 92: Kr. 4000; Nr. 93: Kr. 3650; Nr. 131: Kr. 1800; Nr. 261: Kr. 2300; Nr. 305: Kr. 4000; Nr. 377: Kr. 5300; Nr. 380—383 : Kr. 5600; Nr. 384: Kr. 3500; Nr. 446: Kr. 3200; Nr. 447: Kr. 4500; Nr. 492; Kr. 1650.

✻

Der *Verlag Malota* in Wien versendet eine Subskriptionseinladung auf ein „Jahrbuch der Bilder- und Kunstblätterpreise", Bd. 1. Red. von Th. v. Frimmel. Dieses Buch will die Sammler und Kunstliebhaber über alle wissenswerten Marktpreise der letzten Jahre von Gemälden und Stichen informieren.



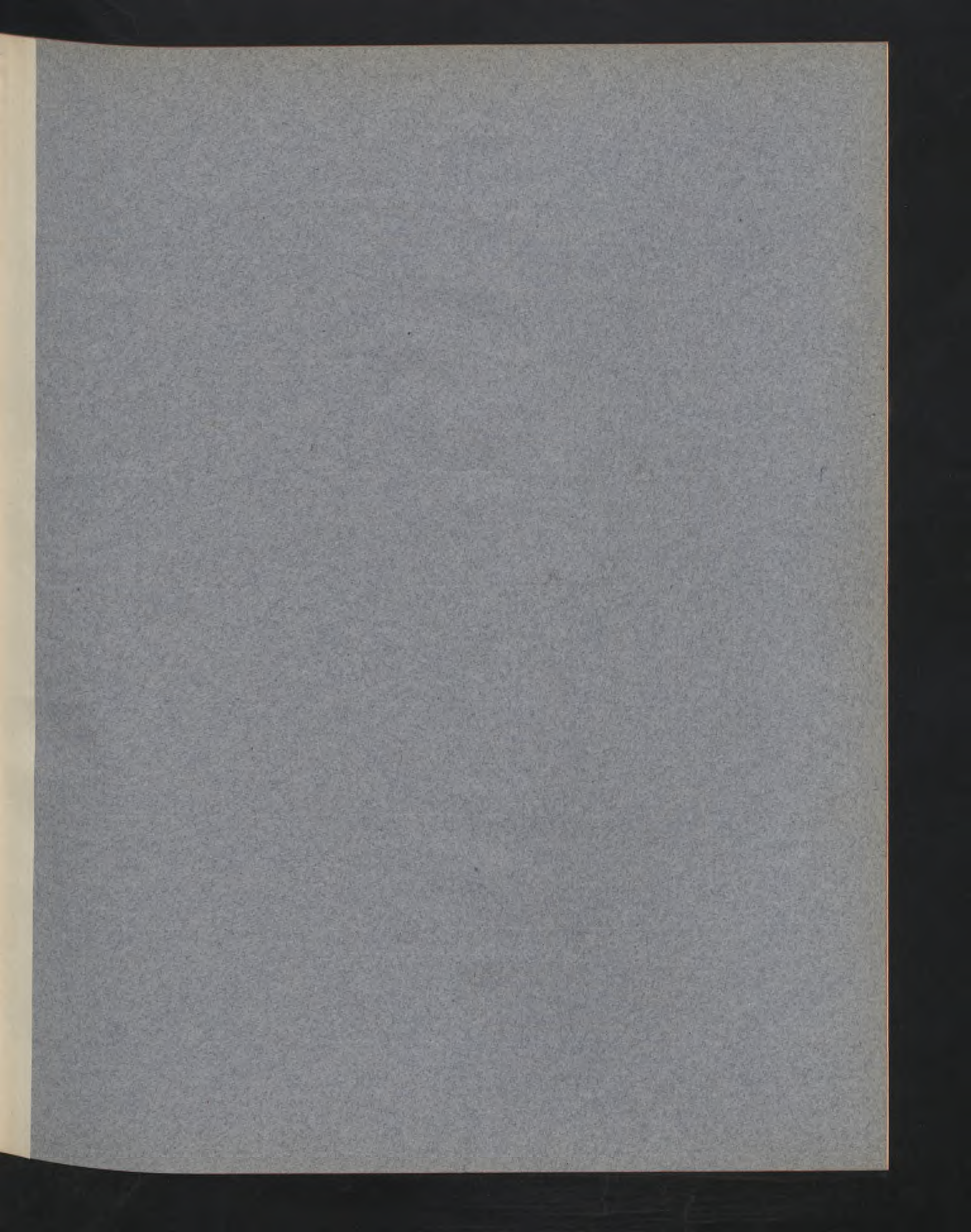
MÜNCHEN

Einige Ergebnisse aus der Versteigerung der Sammlung des Kunsthistorikers Dr. von Bürkel, München, die in der *Galerie Helbing* stattgefunden hat: Fragment einer Madonna vom Maestro della Madonna Della Spina zu Pisa M. 700; Michel Angelo, Wachsmodell einer liegenden männlichen Figur, M. 14000; Piero della francesca, Gemälde, M. 2600; Umbrischer Meister um 1500; zwei Putten, M. 1180; Francesco Ferini: St. Sebastian, M. 1960; Heilige Agnes, M. 1510; Altitalienische Stickerei (Ferrara um 1500) M. 750; Samtbrokat (Türkei, siebzehntes Jahrhundert) M. 800; Knüpfteppiche (Kleinasien, sechzehntes Jahrhundert) M. 2500, M. 2000, M. 2000, M. 2000 und 2500 M; Knüpfteppich (um 1700) M. 1800 u. s. w.

FRANKFURT A. M.

Anfang Dezember werden im *Frankfurter Kunstverein* zwei Frankfurter Sammlungen: die Kollektionen Jacob Klein-Hoff und Friedrich Schierholz † zur Versteigerung gelangen. Klein-Hoff pflegte mit besonderer Liebhaberei das Gebiet der Zeichnung und vereinigte in seiner Sammlung zum Teil ausgewählt schöne Blätter alter Meister und Neuerer wie Calame, Dielmann, Kaulbach, Schoenleber, Schwanthaler, Schwind, Voltz u. A. Auch die zweite Sammlung, nachgelassen von Friedrich Schierholz, dem bekannten Frankfurter Bildhauer, besteht aus Zeichnungen, Aquarellen u. s. w., die ihr Schöpfer im Verkehr und Austausch mit Freunden und Kollegen zusammenbrachte; in ihr sind besonders bemerkenswert einige Serien und Einzelblätter von Wilhelm Busch und eine Reihe Frankfurter Blätter.

NEUNTER JAHRGANG. DRITTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 22. NOVEMBER. AUSGABE AM 1. DEZEMBER NEUNZEHNHUNDERTZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.





CONSTANTIN GUYS, LA COCOTTE EN PROMENADE



DIE ZEICHNENDEN KÜNSTE IN BERLIN

VON

KARL SCHEFFLER


HEINR. ZILLE, FRAU MIT KIEPE. RADIERUNG

Zu den wenigen periodischen Kunstausstellungen, auf die man sich — ohne unanständige Neugier — vorher immer schon freut, gehören die winterlichen Schwarz-Weissausstellungen der Berliner Sezession. Sie geben oft mehr als die Sommerausstellungen derselben Künstlervereinigung, denn sie sind tendenzloser. Die Jüngeren drängen sich als Zeichner bei weitem nicht so absichtlich wie als Maler hervor und unterwerfen sich in ihren Studien gehorsamer den Gesetzen des Objekts; sie treten in den Winterausstellungen aber auch numerisch mehr zurück, weil sich in der Lust am Zeichnen vor allem die reiferen Talente begegnen. Darum befindet man sich im allgemeinen in einem Kreise von Tüchtigen und Reifen und verlebt in solcher Gesellschaft einige der feinsten Genüsse, die moderne Kunst zu geben vermag. Vorausgesetzt, dass in Einem selbst Tüchtigkeit und Reife ist. Denn um Zeichenkunst lebendig zu geniessen, muss man wissen, wie es gemeint ist, wenn der Zeichenstift, sich auf knappe Andeutungen beschränkend, statt der Dinge nur eine Hieroglyphe dafür giebt, wenn aus den Begegnungen von persönlicher Anschauung und Technik



RUDOLF GROSSMANN, LANDSTRASSE IN ZEHLENDORF. LITHOGRAPHIE

immer ein Ganzes: das ist das im tieferen Sinne Deutsche in ihnen.

Der Hauptreiz der dieswinterlichen Sezessionsausstellung besteht, erhöht durch klug gezeigte historische Perspektiven, vor allem in Dem, was Manet die „contemporanéité" der Kunst nannte. Das sollte diese Veranstaltung eigentlich in Berlin populär machen, da sich die Grossstadtberliner in den Anschauungsweisen ihrer Zeichner, von Liebermann bis Grossmann, selbst wiedererkennen könnten — wenn anders sie die Fähigkeit hätten, sich selbst zu begreifen. Dieses sich Abspiegeln des Stadtgeistes in einer Kunst, die auch im übernationalen Sinne modern ist, bedeutet in Berlin etwas ganz anderes wie zum Beispiel in München. Grossmann — um bei diesem charakteristischen Jüngeren zu verweilen — steht dem in Paris lebenden Pascin, zum Beispiel, näher als einem Münchener Nachempfinder Liebermanns, wie Mayrshofer etwa. Was die beiden Ersten verbindet und von Diesem prinzipiell trennt, ist eine ganz atelierferne Grossstadtunmittelbarkeit. Und diese eben müssten die Berliner fühlen können.

Dadurch, dass die Ausstellungsleitung die gute Taktik befolgt hat, von vielen Künstlern eine grössere Anzahl von Blättern auszustellen, wodurch das Bild der Persönlichkeiten sich rundet, wird es möglich ein Talent wie das Grossmanns bequem zu vergleichen. Einerseits mit Zille, andererseits mit Pascin. Neben Zilles besenhaften Derbheiten, die immer noch einer Veredlung im Sinne Steinlens harren, neben seinem naturalistisch erzählenden Schematismus wirkt Grossmann sehr frei, leicht und graziös objektiv; neben Pascins ahnenreichem Montmartrerokoko aber wirkt er dann wieder kolonialbürgerlich unsicher. Zille-Baluschek stellen eine erste Stufe dar, Pascin eine höhere, Grossmann steht etwa in ihrer Mitte. Bohèmeartig sind sie Alle. Aber nur vor Pascins Blättern denkt

Stilbildungen entstehen, scheinbar willkürlich, in denen das atmende Leben aber schlummert wie die Prinzessin im Glasberg. Um ein Verstehender zu werden, muss man selbst mit dem Auge — und auch mit der Hand ein wenig — Zeichner sein, muss man sich die farbige Welt, zergliedernd und zusammenfassend zugleich, auf Schwarz-Weisswirkungen bringen können. Wer diese Gabe hat, wird die Ausstellung wie ein Geschenk geniessen. Denn es erscheint diese Veranstaltung kaum noch wie eine vom Zufall der Jahresproduktion lebende Ausstellung, sondern man könnte glauben, ein Resumé moderner Zeichenkunst überhaupt vor sich zu haben. Man darf es sagen, dass es heute in keiner Stadt, in keinem Lande Jahresausstellungen moderner Zeichenkunst von dieser Qualität giebt. Nirgend findet man diese Verbindung einer kräftigen Selbständigkeit mit einer freien Liebe zu Allem, was in der Fremde stark und bedeutend ist; nirgend behauptet sich das Nationale mit so freiem und sicherem Selbstgefühl neben Weltwerten ausländischer Kunst; und nirgend gelingt es darum so gut, den Zeitgeist der neuen Kunst in seiner Weltmachtstellung zu zeigen und zugleich das Verhältnis der besten deutschen Künstler zu ihm. Diese Ausstellungen meinen



JULIUS PASCIN, AUF DEN FORTIFIKATIONEN. FARBIGE ZEICHNUNG

man an den modernen Boccaccio der Bohémiens, an Henri Murger. Grossmann wirkt mehr wie ein junger Mann, der noch stark in den Bummeljahren ist und darum nur wie im Vorbeigehen zeichnet, mit einer Tüchtigkeit, die flüchtig und darum ungleich ist. Er bummelt mit malerisch geniessendem Auge durch die Vorstädte, entdeckt sich die Romantik der Rummelplätze, der öden Vorortstrassen, der Rennplätze oder bedenklicher Kneipen. Er sieht im Proletarischen das Zauberische feiner Formzusammenhänge, versteht mit den hässlichen Dingen geistreich impressionistisch zu spielen — mit einem Blick auf Walser — und in diesem Spiel die Stimmung der Dinge zu geben. Er hat das Auge für das Räumliche, in dem alles edel erscheint; es ist Luft um Das, was er darstellt, in seinen Dingen ist Bewegung und hinter ihnen ist immer noch die ganze Welt. Nichts von grosser Kunst; aber ein Illustrator Neu-Berlins, auf den man achten soll und der schon jetzt eines Menzelpreises würdig ist.

In Pascins Zeichenkunst ist mehr ein in

neuer Weise jung gewordenes Alter. Sie steht etwa zwischen Lautrec und Beardsley. Doch erscheint Pascin Beiden gegenüber wie ein Spätling. Nichts konnte ihm besser liegen als der Auftrag Heines Spottprosa zu illustrieren; denn er ist wie ein dünnblütiges Enkelkind Heines.

HANS MEID, REITER AUF DER WALDBRÜCKE. RADIERUNG

Ebenso vornehm zynisch, ebenso elegant sentimental und naiv lüstern. Ebenso verbittert geistreich und graziös frech. Mit spitzen Linien, die in letzter Zeit erst klarer und sicherer geworden sind, bringt er kritische Unmittelbarkeiten auf Umrisse. Sozial groteskes Simplizissimusrokoko, geschaffen von einem Watteau des Proletariats. Nazarenisch zaghafte Lieblichkeit, stets durchkreuzt und umgebildet durch Erinnerungen an naturalistisch Groteskes. Eine Illustrationskunst mit Variétégesinnung; aber es steht dieses Variété nicht unter dem Theater, sondern darüber, es stellt auf unwahrscheinlichen Umwegen die Natur wieder her. In Pascin ist jene Travestierungslust, die die hoffnungsvolle Jugend sich gern leistet und die oft Hand in Hand mit dem Idealismus des Geschmacks geht. Und das Resultat dieser merkwürdigen, charakteristischen Mischung ist ein moderner Gavarni.*

Sucht man unter den jungen Deutschen nach Gegenbildern dieser Zeichnerlaunen, so darf man nicht zu Talenten wie Christoph, Scheurich, Staeger oder Curt Tuch gehen, die ohne wesentliche eigene Erlebnisse nur schön im Beardsleystil oder anderswie zu sprechen wissen. Denn dass sie auch gern vom Erotischen sprechen ist ja nur eine stoffliche Pikanterie. Und man darf nicht zu Feininger gehen, dessen Grossstadtphantastik allein auf einem Jonglieren mit Möglichkeiten beruht und darum nicht zu überzeugen vermag. Man muss vielmehr die Arbeiten des jungen Hans Meid aufsuchen. Denn bei ihm ist das Technische nicht Dressur, sondern eine Temperamentssache; darum ist es bei ihm an sich poetisch. Meids tonig radierende Skizzistentechnik ist freilich von Pascins Sicherheit weit noch entfernt, und es wird darin noch vieles vertuscht; aber alle seine Blätter malen doch die Atmosphäre einer lebendigen Innerlichkeit. Es spricht sich mit weich zerfasernder Ätztechnik ein Charmeur des Phantastischen aus. Auch wieder ein Illustrator. Eine Art von Bonnardbegabung, wenn man an des Franzosen Illustrationen zu Daphnis und Chloë denkt. Er hat die ganze Kompliziertheit der Jugend und auch den ganzen Eklektizismus der Jugend; aber in all der Un-



KÄTHE KOLLWITZ, ZEICHNUNG

* Wir veröffentlichen demnächst einen besonderen Aufsatz über Pascin.
Die Redaktion.

ruhe ist immer jener Grundton, der auf inneres Müssen deutet.

Meids intellektuelle Lehrer sind die Zeichner Slevogt und Walser. Beide Künstler treten in dieser Ausstellung freilich mehr als Maler hervor, so dass man nicht unmittelbar vergleichen kann. Slevogt mit einer Reihe von Aquarellen — die Früchte verschiedener Sommerreisen —, worin zierlich kräftig seine ganze Meisterschaft deutlich wird. Die Motive sind wirkungsvoll gewählt und die Wetterstimmungen dramatisch fast gesteigert. Das Romantische dieser Aquarelle lässt an Diaz und Delacroix denken, die Unmittelbarkeit des Wirklichen dann aber auch an Menzel. Eine „beflaggte Strasse in London" hält sich vollkommen neben der berühmten Kunst des Menzelschen Kinderalbums. Es ist die Richtigkeit des Tons, was diesen kleinen Landschaftsimpressionen den Wert giebt. Das unterscheidet sie von den nach aussen ähnlich wirkenden kleinen Pastellandschaften Ernst Opplers, die fein und geistreich in den Motiven sind, denen aber eben diese entscheidende Wahrheit der Töne fehlt; und es erhebt sie über die guten, aber allzu deutlich nach Liebermann orientierten Pastelle Konrad von Kardorffs, in denen das Erlebnis der Valeurs auch nicht erschöpft ist.

Vor Walsers Arbeiten kann man eine nützliche Anmerkung machen. Vor Jahren sah es aus — wie es jetzt etwa vor den Radierungen Hans Meids erscheint —, als sei das dekorative Raffinement dieses Künstlers ein Ende, als sei Walser ein Spätling, für den es Entwickelung kaum noch gäbe. Dass die Natur aber immer ihren Weg findet und dass in ihren Händen jedes scheinbare Ende ein neuer Anfang ist, das würde Walser mit seinen neuen Arbeiten nun zeigen, wenn er es nicht inzwischen sonst schon erwiesen hätte. Seine Aquarelle — eine Landschaft und ein Interieur vor allem — sind nicht mehr Arbeiten des mit pikanter Grazie schnörkelnden Schmuckkünstlers, sondern Werke einer breit und naturunmittelbar sich gebenden Malerei. Sie deuten auf einen Künstler, der immer bewusster vom Kunstgewerblichen zu höherer Auffassung vorschreitet und der den ursprünglichen Ernst seiner Schweizernatur immer nachdrücklicher hervorkehrt.



JULIUS PASCIN. AKTSTUDIE. FARBIGE ZEICHNUNG

Man meint es als Anerkennung, wenn man von Walser sagt, in ihm wäre stets leise auch ein Hodlersches Element gewesen; als Einschränkung aber meint man es, wenn man von Hodler anmerkt, in ihm sei auch etwas von Walser. Dort will es heissen, im Illustrativen seien Keime bedeutenderer Stilkraft; hier will es sagen, im Freskohaften sei auch ein wenig ornamentale Manier. Vor den vielen Zeichnungen und Studien Hodlers, die in der Ausstellung zu sehen sind, nimmt man besonders deutlich dieses barocke Element wahr. Natürlich immer nur neben dem modern Antiki-



KARL WALSER, SCHLOSS KLEIN-VIVIS

schen, neben dem gotisch-präraffaelitischen dieser bewunderungswürdigen Kunst. Um so deutlicher sieht man es, als in demselben Saal einige Zeichnungen von Rethel hängen, die naiver und schlichter sind als die von Hodler, ohne eigentlich weniger monumental zu sein. Der Vergleich wird aber vollends interessant, weil im selben Raum dann auch noch Zeichnungen von Klimt zu sehen sind, in denen vielleicht das Höchste gegeben ist, dessen die neuwienerische Zeichenkunst fähig ist. Solche Vergleiche sind immer nützlich; Hodler zwischen Rethel und Klimt ist das Anregendste, was sich denken lässt. Er hat etwas von Beiden. Von Rethel die aus dem Leben genommene Wucht der Bewegung, von dem revolutionierenden Charmeur des Monumentalen, von Klimt aber hat er eine gewisse Koketterie des Handschriftlichen, eine Neigung, botticellihaft zart und botticellihaft eigenwillig die Starrheit der Kartonformen arabeskenhaft zu kräuseln. Bei alledem bleibt er natürlich was er ist: die überragende Tellgestalt, der Schutzpatron der vielköpfigen Eidgenossenschaft in der neuen Schweizer Kunst. Mehr: er verkörpert nicht nur seinen Landsleuten, sondern der ganzen Zeit eine neue Monumentalkraft. Ein Prinzip, dem Persönlichkeiten wie Greiner und Gussmann akademische Gegner sind. Was Hodler von einem so starken Könner wie Greiner grundsätzlich trennt ist, dass er stets vom Erlebnis des Auges ausgeht, dass Dieser aber den Einfall zum Ausgangspunkt macht und danach erst seine Modelle stellt. Dieses Mal hatte er den seltsamen Einfall, den er „Hexenschule" nennt. Die Modelle haben dazu stehen müssen, Greiner hat sie mit all seiner harten Genauigkeit und virtuosen Sorgfalt studiert und dann zusammenkomponiert. Hätte Greiner noch, zu seinen sehr bedeutenden Gaben, was Hodler hat, so gäbe es einen Ingres; wie es aber ist, bleibt nur die Konstatierung, dass er zu wenig Phantasie, zu wenig von jener ursprünglichen Anschauungskraft hat, die allein das ewig Lebendige schafft.

Von dieser Kraft sind wesentliche Teile in Barlachs Zeichnungen, denen ein ganzer Raum überlassen ist. Nur ist es, als hätte Barlach in seinen Studien noch nicht die Entscheidung getroffen, ob sie monumental gemeint sind — als Vorarbeiten für Plastiken — oder illustrativ. In welcher Fragestellung dann der innere Zusammenhang alles Illustrativen mit dem Monumentalen einmal deutlich wird. Es ist in Barlachs Zeichnungen die ganze Fülle dieses seltenen Künstler-



MAX SLEVOGT, STRASSE IN LONDON. AQUARELL



CAMILLE COROT, LANDSCHAFT. ZEICHNUNG

temperaments: ein wohlgebändigtes Berserkertum und eine ganz kunstmässig disziplinierte Vehemenz der Erfindung. Barlach ist in der Ausstellung vielleicht der Verwegenste. Bei allen Beweisen einer erfolgreichen Selbstbändigung, die dieser Künstler mit dem heilig glühenden Lebensgefühl schon gegeben hat, kann man sich aber einer leisen Bangigkeit nicht erwehren. Wird die Vertiefung und Verfeinerung dieses machtvollen Monumentalmaterials gelingen? Drohen solchem Ausdrucksfanatismus nicht zumeist jene Leerheiten, wie sie Munch in seinem riesigen Freskokarton „Die Geschichte" nicht erspart geblieben sind, wenn nicht ein immer neues Augenerleben von früh bis spät dahinter steht? Barlach ist an der Schwelle zur grossen Kunst. Zögernd aber schaut er noch seitwärts, ins Land der Poesie hinüber. Es duldet dieses Leben aber kein Zögern; es will Entscheidung.

Das ist Liebermanns Bedeutung: dass er sich und seine ganze Zeit zur Entscheidung gezwungen hat. Seinem Beispiel verdanken jüngere Künstler wie Rösler und Theo von Brockhusen vieles von der raumfrohen Grösse, die in ihren Landschaftszeichnungen ist; verdankt Ulrich Hübner die freiere Leichtigkeit seiner Naturübersetzungen; ganz zu schweigen von talentvollen Jüngsten — wie Hasler zum Beispiel —, die ohne Liebermanns vorgelebtem Künsterleben so wie sie sind nicht einmal denkbar sind. Und auch das ehrt letzten Endes Liebermann, wenn sich Genossen, wie Corinth, der sich mit seinem Pastell aus Hamburg wieder als ein rechter Grosskapitalist der Begabung erwiesen hat — als immer neu und lebendig Strebende und Vollbringende neben ihn stellen. Liebermann selbst ist, indem er alles abwehrte, was nicht im Wege seiner stärksten Kunsttriebe lag, zu einer Reife gediehen, wie sie seit Leibl und Menzel in Deutschland nicht erlebt worden ist. Seine drei Pastellstudien zu einem von der Hamburger Kunsthalle bestellten Bild des Uhlenhorster Fährhauses spannen die Erwartungen auf das fertige Werk sehr hoch. (Es ist übrigens etwas Einziges, dass eine Galerie in dieser Weise



LOVIS CORINTH, AUS HAMBURG. PASTELL

als Besteller auftritt.) Wie man hört, hat Liebermann dieses Bild mehrere Male gemalt, bevor er zufrieden gewesen ist. Es scheint nun, als bezeichne es eine neue Entwickelungsperiode im Leben dieses Rastlosen, auf den Nietzsches Wort anwendbar ist: „Nur wer sich wandelt, bleibt mit mir verwandt". Das Neue der Studien besteht in der zarten Delikatesse des malerischen Vortrags. Es gab in Liebermanns Entwickelung eine Periode, wo er vor allem unbedingte Wahrheit suchte, eine andere, wo er Monumentalität wollte, eine dritte, wo er malerische Aufhellung erstrebte — und so weiter. Jetzt kündigt sich eine Zeit an, wo der Künstler, sicher geworden bis zum letzten, Leichtigkeit, Glanz und den schönen Vortrag erstrebt. Die neuen Studien glitzern kostbar wie in Perlmuttertönen, sie wirken juwelenhaft heiter im Raum; dabei ist aber jede Zartheit so richtig, dass es eigentlich die Macht der Wahrheit ist, die siegreich bleibt. Man denkt an Flauberts schönes Wort: „Warum besteht eine notwendige Beziehung zwischen dem richtigen und dem musikalischen Wort? warum kommt man immer auf einen Vers hinaus, wenn man seine Gedanken zu sehr zusammendrängt?" Man braucht statt „Wort" nur Ton zu setzen. Die Wahrheit ist in diesen Studien ganz schön geworden; aber die Schönheit ist ganz wahr geblieben. Das beste Eigenschaftswort für diese Art von Malerei ist vielleicht das Wort klar. Es ist in ihr die „zarte Kraft" Manetscher Kunst, es kommt darin zum Vorschein, was in Liebermanns Männlichkeit frauenhaft fein und aristokratisch ist. Und das ist mehr als man früher ahnen konnte.

Vor diesen Zeugnissen reifer Altersanschauung spürt man in einer neuen Weise auch die Beziehungen zur französischen Kunst. Im Saal der Fremden kann man es bequem vergleichen. Es ist dort ein prachtvolles Aquarell Manets, ein Bild von jener lebengesättigten Kühle, die die Jahrhunderte überdauert. Von Renoir sieht man ein pastelliertes weibliches Bildnis, rund, frisch, voller Leben und voll köstlicher Verliebtheit, wie die Frauen fast immer bei diesem Künstler sind; und man sieht Zeichnungen von Degas, die wie lapidare Resumées moderner Zeichenkunst überhaupt sind. Es ist bezeichnend, dass die schönste dieser Zeichnungen im Besitze Liebermanns ist und dass dem Berliner auch eine zauberisch schöne Landschaftszeichnung Corots gehört. Man sieht einmal mehr, wie Liebermann von vielen Meistern gelernt hat und wie er eben dadurch nur um so mehr er selbst geworden ist.



MAX LIEBERMANN, RUDERBOOTE. PASTELL

Corots Radierungen, Lithographien und eben jene Handzeichnung sind hinreissend schön. Mit einem Nichts an Mitteln hat dieser Künstler die Impression zu erschöpfen gewusst, während er das Auge zugleich musikalisch umschmeichelt. Durch die antikische Romantik dieser Blätter, worin die ewige Gegenwart wohnt, weht eine fast biblische Luft. Rembrandtstimmungen. Vor allem die radierten Landschaften sind viel mehr rembrandtartig als die Méryons, zum Beispiel, die so oft den Arbeiten des grössten Holländers verglichen werden. Der in seinem siebenundvierzigsten Jahre in einem Irrenhaus bei Paris gestorbene Méryon gehört dem Wuchse nach neben die bedeutenden Pariser Romanziers des neunzehnten Jahrhunderts. Er hat das alte Paris radiert, wie es zu den düsteren Epopeen der Victor Hugo und Balzac passt. Mit einer reifen, sicheren Kunst, die den Naturausschnitt zwingend zu wählen wusste. Das Schönste in diesen Blättern ist die Atmosphäre des Historischen. Méryon wirkt wie ein Schwarz-Weiss-Canaletto des neunzehnten Jahrhunderts, aber ohne dessen südliche Heiterkeit.

Das Stärkste der Ausstellung sind ein paar Blätter von Daumier. Zeichnungen und Aquarelle, die aber durchaus wie Malerei wirken. Fast wie Monumentalmalerei. Eine Monumentalität ist hier, die nicht ans Format gebunden ist, die auf dem Quadratdezimeter Raum noch michelangelesk wirkt. Das mässig grosse Blatt „Politiker“ beherrscht den ganzen Saal, weil mittels der drei Figuren ein Raumleben geschaffen ist, dem gegenüber es zufällig ist, ob, wie in diesem Fall, bürgerliche Philister dargestellt sind oder eine antikische Szene. Die Organisation der Silhouetten, Lichter und Schatten: das ist das Entscheidende. Die „Drei Richter“ sind dem Stärksten, was Rembrandt geschaffen hat, verwandt. Das Karikaturhafte ist bis zu solcher Grösse hinaufgetrieben, die Wirkungswerte sind mit so schlagender Wucht und Wahrheit verteilt, dass das kleine Blatt zu einem Erlebnis wird wie eine Melodie.



MAX LIEBERMANN, IM KORBSESSEL. PASTELL

Neben Daumier gehört dann Guys. Denn in den farbigen Zeichnungen des Autodidakten, in den sorglos erscheinenden Flüchtigkeiten des Schilderers der Pariser Gesellschaft zwischen 1850 und 1870 ist, wenn auch ganz ins Feminine übersetzt,

dieselbe Intensität einer voraussetzungslosen Anschauung wie bei Daumier. Die dünnflüssigen Aquarellierungen, die hier an Manets Unmittelbarkeit und dort an englische Modebilder erinnern, geben die Atmosphäre einer ganzen Zeit wie im zufälligen Abglanz. Guys lässt die Puppen seiner Epoche lustig genug tanzen, er giebt ein Marionettenspiel von Wagen, Reitern, Tänzerinnen, Kokotten und Kostümen, das freilich sehr unterhaltend ist; das Eigentliche ist aber doch das jenseits alles der am meisten Architektonische, ein Gewaltmensch mit einer fast Dürerschen Kraft; Delacroix ist der malerisch Reichste und genial Entzündbarste — seine Faustlithographien sind in einer ganz und gar nicht unmalerischen Weise theatralisch wahr und wirksam in dem Sinne, wie man es von Shakespeare sagen könnte; Goya endlich ist am meisten literarischer Charakteristiker, ist der Max Klinger einer Zeit, die im unmittelbar Menschlichen doppelt so stark war wie die unsere.



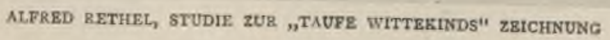
THEO VON BROCKHUSEN, LANDSCHAT AUS DER MARK. ZEICHNUNG

Kostümlichen Liegende, jenes Etwas, das einen Guys, einen Watteau und einen pompejanischen Wandmaler als Verwandte nebeneinander stellt.

Man ist hier im Bezirk einer modernen Kunst, die schon klassisch ehrwürdig zu werden beginnt. Géricault und Delacroix sprechen zu Einem mit altmeisterlich starken Lithographien, und Goya gesellt sich mit seiner allzulebhaft von Einfall zu Einfall irrenden Einbildungskraft hinzu. Drei Handschriften, drei Persönlichkeiten, die auf ein ganzes Jahrhundert gewirkt haben. Géricault ist der Sicherste,

Eine grössere Anzahl von Radierungen werden endlich von Legros gezeigt. In so bedeutende Gesellschaft passt er nicht recht hinein. Er war mehr ein Genosse Fantin-Latours als Courbets. England, wo er, halb angezogen von Whistler, seit 1866 lebt, hat seine von Natur starke Begabung entindividualisiert, so dass seinen Arbeiten nicht mehr die Kraft innewohnt zu überzeugen. Mehr ein Lehrernaturell als ein starker Eigener. Nebenan bei Corot zittert es von Leben, bei Delacroix wird man in den Wirbel der Gestaltung gerissen; bei Legros sieht man,

FERD. HODLER, STUDIE, ZEICHNUNG



ALFRED RETHEL, STUDIE ZUR „TAUFE WITTEKINDS" ZEICHNUNG



FERD. HODLER, STUDIE. ZEICHNUNG



WALDEMAR RÖSLER, LANDSCHAFT. ZEICHNUNG

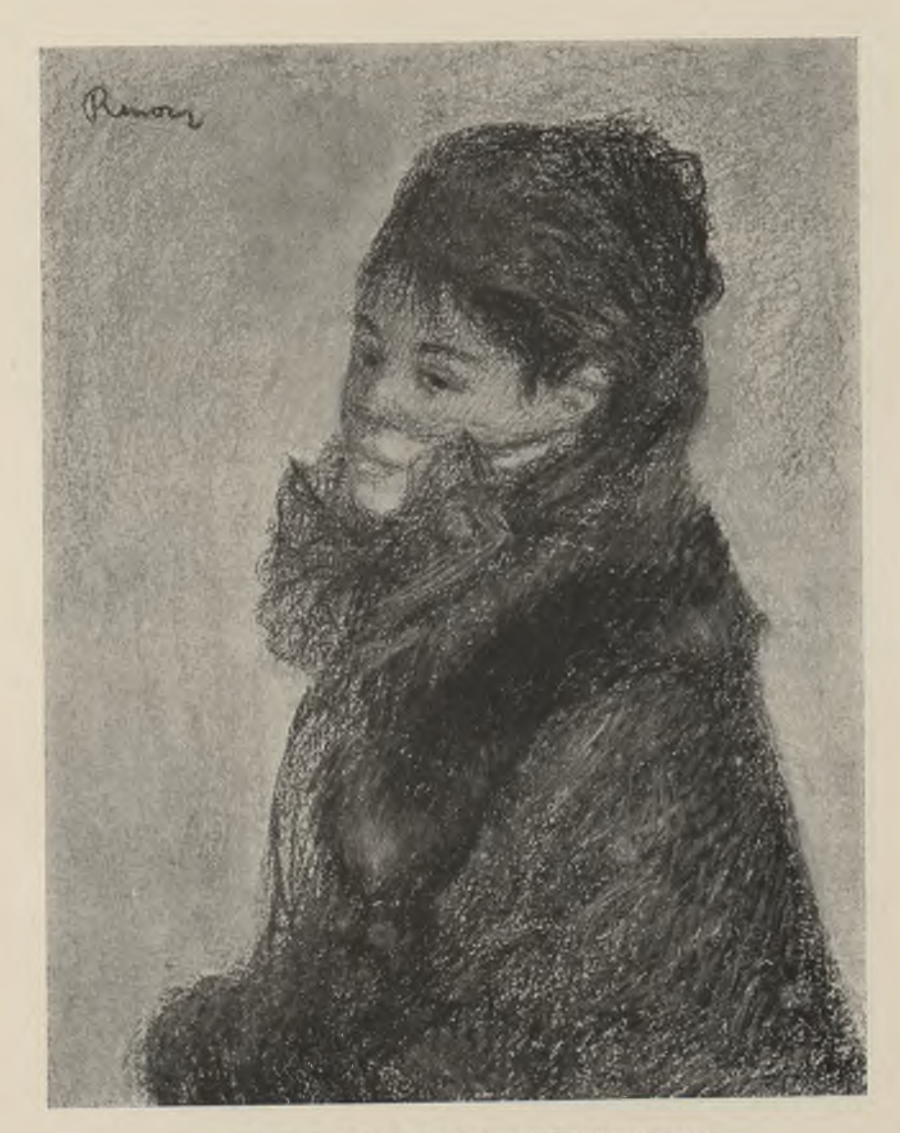
mit Achtung, wie es gemacht ist. Wie es technisch gemacht ist, kompositionell oder allegorisch. Ein Beispiel, was aus sehr guter französischer Kunstveranlagung in der schlechten englischen Akademieluft wird. — Dieses sind einige Notizen über die durch Wahl und Anordnung so reiche Ausstellung. Noch vieles wäre erwähnenswert; wie auch manches neue Talent sich wieder ankündigt. Da es aber unmöglich ist, solche Ausstellungen beschreibend irgendwie zu erschöpfen, so mag es mit diesen Hinweisen genug sein. Das Beste steht, bei allen Kunsturteilen, ohnehin nur zwischen den Zeilen.



ED. DEGAS, TÄNZERIN. ZEICHNUNG



ED. MANET, DAME MIT FÄCHER. AQUARELL



AUGUSTE RENOIR, DAME MIT SCHLEIER. PASTELL



HONORÉ DAUMIER, DREI RICHTER IN DER SITZUNG. ZEICHNUNG

ÜBER DEN CHARAKTER DES KÜNSTLERS

VON

ROBERT WALSER



HONORÉ DAUMIER, POLITIKER. ZEICHNUNG

Dass er nie zur Sicherung oder Versicherung seiner selbst gelangt scheint sein Los. Es ist dies weder ein sehr trübes noch ein sehr leichtes Los. Es brennt, es ist das Los der immerwährenden Spannung. Da soll er fassen und fürchtet sich davor; da unterliegt er und ist beinahe froh darüber; da erschlafft und ermüdet er und greift zugleich einen ganz neuen nie vorher geahnten Besitz an. Ein seltsamer fast gespenstischer Geist beherrscht ihn. Verloren in den Abgründen der Mutlosigkeit gewinnt er oft das Beste: sich selbst; und vertieft in grosse Gedanken verliert er sich wie Spreu in den Wind geworfen. Vertraulich sein kann er nicht, Mensch sein darf er nicht. Er kann und darf Beides, aber ... es ist immer eine Frage da, ein Gedanke, ein Geist, ein Fortlaufendes, und es bricht immer in ihm, es tönt, und er bildet sich ein, immer bildet er sich ein, treulos zu sein an einem schönen unbezwinglichen grässlichen Etwas, das da ist und nie da ist, das nie da ist, weil es selbst ist, weil er das selbst ist, was da ist und immer fortgeht. So lebt er in fortlaufenden überzarten Sorgen, die ihm die gesunden Sinne zu verrücken drohen. Er hasst daher „Aussprachen". Mit sich selbst stets im Unklaren, dünkt es ihn fürchterlich, auch nur von ferne irgend-

welches Vertrauen zu sich zu haben und strotzt doch zugleich von Vertrauen zu sich selber; aber er traut sich nur dann, wenn er mitten im Fieber des Schaffens begriffen ist. Ist er müssig (von Zeit zu Zeit muss er es doch wohl sein) so zittert es in seinem Schlund-Bewusstsein wie von Vulkan-Feuern, die beides nicht recht können: nicht ausbrechen und auch nicht



CAMILLE COROT, BEGEGNUNG, LITHOGRAPHIE

verlöschen. Sein Freuen und seine Leiden sind gleich unbegreiflich und müssen daher immer, bestenfalles, missverstanden werden. Und wie will er immer das Gute, Leidenschaftliche und Ganze. Es dämmern ihm, strahlenartig, gleich eine ganze Menge von Ideen auf; der stolze Grundgedanke klopft an, wie wenn die Seele eine verschlossene alte Türe wäre und der Gedanke eine Hand: topp, topp, mach' auf. Nun, das ist natürlich dann eine sehr wilde Bestürzung.

Der Künstler ist nie allein; sein Tagwerk hört nie auf, und weil er das lebhaft fühlt, kommt er sich im allgemeinen, was er auch thun mag, berechtigt, ja sogar, möchte man sagen, geadelt vor, geadelt durch unaufhörliche innere Munterkeiten, und er tritt ruhig, vielleicht manchmal sogar ein wenig schlapp auf, im Gefühl, dass „es" nie aufhört, als sage er sich: „Die Guten! Sie sollen sich nur drehen und wenden. Was wissen sie von dem Sturm, von der Glut und Wut des stetigen aufgeweckt Bleibens?" So wandelt er unter seinen Mitbürgern bald als Frivoler, bald als Brummbär, bald als ein moralisches Ungeheuer, und es ist doch immer nur die Sitte und Art, die er selber entdeckt hat, der er gehorchen muss. Dann wieder schmiegt er sich dem Herkömmlichen leichthin an und lächelt

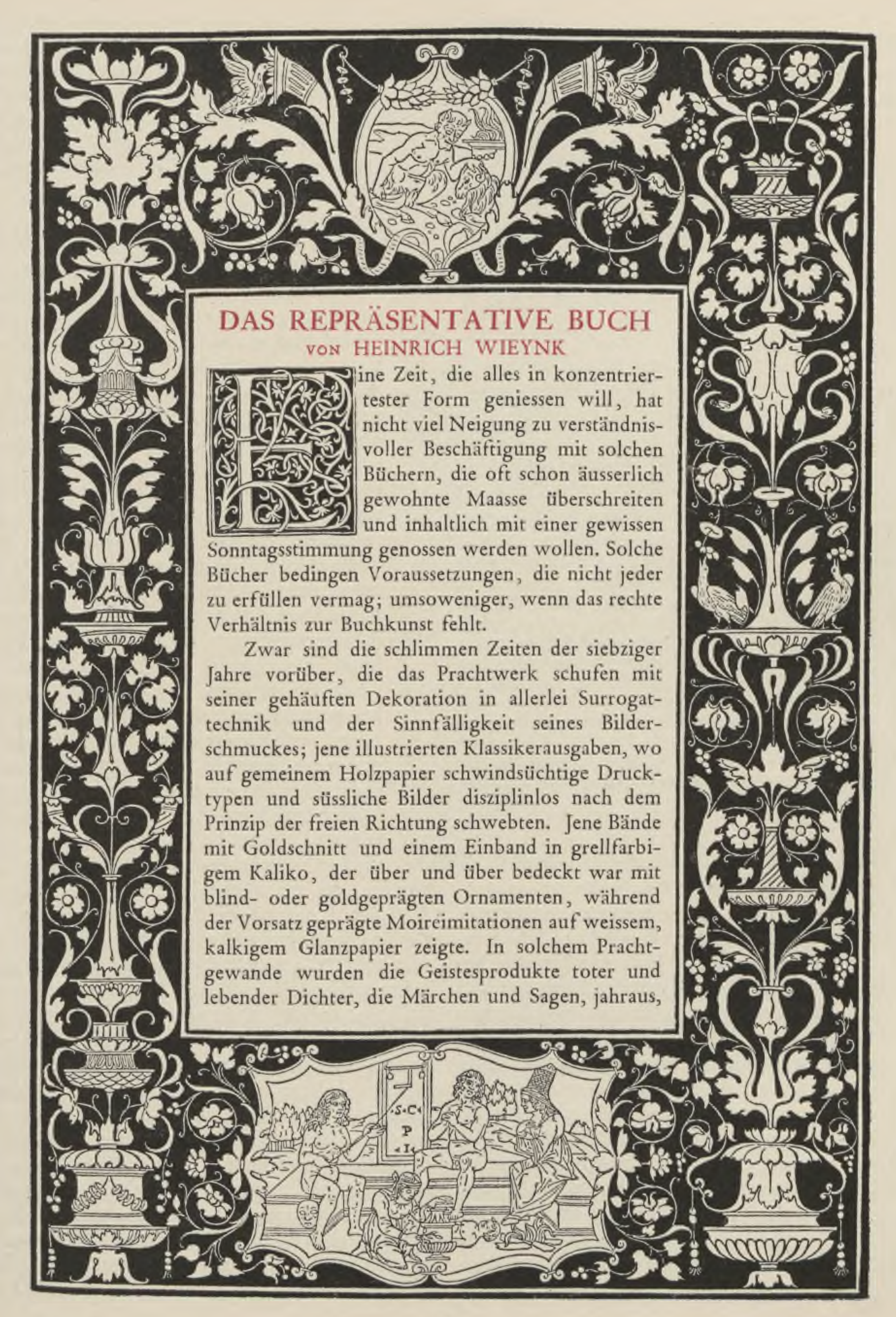


FR. DE GOYA, VOR DER HINRICHTUNG. ZEICHNUNG

wehmütig, wenn er sie sagen hört: „Er kann so nett sein, wenn er nur will." Ja, sein Lebenswandel ist wie ein Traum, und seine Erscheinung ist wie ein Rätsel. Immer dicht vor dem Sturze stehend sind ihm die äusseren Erfolge wie Liebkosungen, die man satt hat und die Misserfolge wie Streiche, die nicht treffen. Da er das Edle und Schöne nur im Ganzen erblickt, so lebt er auch gleich in das Ganze hinein. Wollte er Vorsichtsmassregeln anwenden, so würde er in jedem Sinne verunglücken, starr werden für immer; daher sieht man ihn scherzen mit seiner Existenz und spielen mit seinen Gefühlen. O! natürlich er wird sich ja jederzeit ein bischen zu „beherrschen wissen". Aber wachsen muss er, nie so geradezu „gut" muss er es haben, sonst stirbt er in jene für ihn vernichtende, erstickende Reihenfolge von Sattheiten hinein. Durst und Hunger, mit einem Wort: Appetit muss er haben. Er muss den grossen Appetit spüren, Appetit auf das Kühne und Reizende. Wie? Wenn ihn der Reiz nicht mehr reizt? Was dann? Wer, wer hilft ihm, zu erglühen? den Übergang finden ins Unermessene? Das Kleinste mit dem Grössesten zu verbinden? So sehen wir ihn fort und fort einzig nur auf sich selbst angewiesen und verstehen daher zuweilen seine Fröhlichkeit, aber auch seinen Gram nicht; und wir brauchen ihn ja auch nicht zu verstehen. Ist er echt, dann ist er ein Phänomen.



EUGÈNE DELACROIX, WILDES PFERD. LITHOGRAPHIE



DAS REPRÄSENTATIVE BUCH

VON HEINRICH WIEYNK

Eine Zeit, die alles in konzentriertester Form geniessen will, hat nicht viel Neigung zu verständnisvoller Beschäftigung mit solchen Büchern, die oft schon äusserlich gewohnte Maasse überschreiten und inhaltlich mit einer gewissen Sonntagsstimmung genossen werden wollen. Solche Bücher bedingen Voraussetzungen, die nicht jeder zu erfüllen vermag; umsoweniger, wenn das rechte Verhältnis zur Buchkunst fehlt.

Zwar sind die schlimmen Zeiten der siebziger Jahre vorüber, die das Prachtwerk schufen mit seiner gehäuften Dekoration in allerlei Surrogattechnik und der Sinnfälligkeit seines Bilderschmuckes; jene illustrierten Klassikerausgaben, wo auf gemeinem Holzpapier schwindsüchtige Drucktypen und süssliche Bilder disziplinlos nach dem Prinzip der freien Richtung schwebten. Jene Bände mit Goldschnitt und einem Einband in grellfarbigem Kaliko, der über und über bedeckt war mit blind- oder goldgeprägten Ornamenten, während der Vorsatz geprägte Moireimitationen auf weissem, kalkigem Glanzpapier zeigte. In solchem Prachtgewande wurden die Geistesprodukte toter und lebender Dichter, die Märchen und Sagen, jahraus,



LA MVLTITVDINE DEGLI AMANTI GIOVENI, ET DILLE DIVE AMOROSE PVELLE LA NYMPHA APOLI PHILO FACVNDAMENTE DECHIARA, CHI FVRO- NO ET COME DAGLI DII AMATE. ET GLI CHORI DE GLI DIVI VATICANTANTI VIDE.



LCVNO MAI DI TANTO INDEFESSO ELO quio aptamente ſe accommodarebbe, che gli diuini ar chani diſertando copioſo & pienamente poteſſe euade re & uſcire. Et expreſſamente narrare, & cum quanto di ua pompa, indeſinenti Triumphi, perenne gloria, feſti ua lætitia, & fœlice tripudio, circa a queſte quatro iuiſi tate ſeiuge de memorando ſpectamine cum parole ſufficientemente ex- primere ualeſſe. Oltra gli inclyti adoleſcentuli & ſtipante agmine di innu- mere & periucunde Nymphe, piu che la tenerecia degli anni ſui elle pru- dente & graue & aſtutule cum gli acceptiſſimi amanti de pubeſcente & depile gene. Ad alcuni la primula lanugine ſplendeſcéte le male in- ſerpiua delitioſe alacremente feſtigiauano. Molte hauendo le facole ſue accenſe & ardente. Alcune uidi Paſtophore. Altre cum drite haſte adornate de priſche ſpolie. Et tali di uarii Trophæi optimaméte ordinate

jahrein dem Publikum zu Geschenkzwecken empfohlen und von ihm mit Stolz in der guten Stube, Salon genannt, aufgelegt. Der falsche Schein regierte und die Buchkunst litt unter dem gleichen Geschmacksniveau wie das übrige Kunstgewerbe. Erst die Reformbewegung des letzten Jahrzehnts brachte Wandel und Besserung und stellte auch im Buchgewerbe die Richtlinien wieder fest, die allein eine wahre Buchkunst entstehen lassen. Von ganz besonderem Einfluss waren die Arbeiten Morris; sie bewiesen ein gründliches Studium der alten Meister und zeigten Wege zu einer neuzeitlichen Druckausstattung, die dem Buch als künstlerisches Erzeugnis wieder zur Wertschätzung verholfen hat.

In früheren Jahrhunderten, als die Allgemeinbildung gering und das Lesen ein Privilegium kleiner gebildeter Kreise war, erfuhr das Buch an sich schon eine besondere Wertschätzung, und vor Erfindung der Buchdruckerkunst konnte fast jedes Buch durch seine mühsame, handschriftliche Herstellung als Kostbarkeit gelten. Prächtige Missalen, Bibeln und Gebetbücher geben uns einen Begriff jener repräsentativen Buchkunst, die in den Schreibstuben der Mönche entstand. Gleiche künstlerische Qualitäten zeigen die Inkunabeln der Buchdruckerkunst. Sie, die mit den Erzeugnissen der Schreibstuben anfänglich konkurrieren mussten, zeigten bald die rein typographischen Schönheiten in der vollendetsten Ausbildung. Vom handschriftlichen Missale bis zum neuzeitlichen Prachtbuch ist ein langer Weg. Er zeigt die glänzende Entwicklung der Buchdruckerkunst; er führt aus der Gutenbergschen Offizin langsam zur Schnellpresse und zu den im Gefolge der Photographie auftretenden photomechanischen Reproduktionstechniken, die einen ganz neuen Abschnitt der Buchkunst einleiteten. Er zeigt aber auch neben technischem Fortschritt einen allmählichen Verfall in künstlerischer Hinsicht und dokumentiert zuletzt einen Tiefstand der Buchkunst, der erst in unserer Zeit wieder zu schwinden beginnt. An der alten Druckerpraxis gemessen sind unsere technischen Mittel um vieles reicher und vollkommener geworden, aber ihr Einfluss auf das Druckresultat hat zu einem Defizit in künstlerischen Werten geführt. Aus wirtschaftlichen und anderen Gründen ist das hastige Erjagen technischer Fortschritte fast zu einem Sport geworden, der zur künstlerischen Vertiefung in die Aufgaben keine Zeit lässt. Wir besitzen auf Grund unserer kulturellen Fortschritte einen Reichtum an Büchern und fast unbegrenzte Möglichkeiten zu ihrer Herstellung. Aber aus der Flut von Büchern, die täglich mehr anschwillt, erhebt sich nur ein kleiner Teil in seinem Wesen über das Niveau der blossen Existenzfähigkeit. Unter diesen wieder verdient nur eine verschwindend kleine Anzahl als hervorragende Druckwerke, als repräsentative Bücher, bezeichnet zu werden. Das ist begreiflich im Hinblick auf den Zweck des Gebrauchsbuches, geistige Werte in wirtschaftlichster Weise zu vermitteln. Im Gegensatz zu diesen Druckwerken steht das Prachtbuch, das aussergewöhnliche Absichten verfolgt und seinen geistigen Gehalt mit einem Aufwand künstlerischer und

1

In dem nomẽ des vaters vnd des suns vnd des heiligẽ geist facht an das buch der zehẽ gepot.

Diß buch der zehen gepot das do gezogen ist auß der heiligen geschrift sagt vnd leget auß: nit allein klare vnd schöne vnderweisung sunder auch nützliche vnd notbere lere zů christenlichen wesen vnd leben: nach den ze/hen gepoten die vnser herr gab herrn moysi an tzwaien stainen tafeln: vnd ùmb behẽder vnderrichtung wegen ist hie inn geordnet wie der iünger be girlichen fraget: vnd im der maister imbrünstlichẽ vnd klůglichen antwort nach dem du hernach beschaiden findest.

Der iünger fragt den meister



Ich begere das du mich beweisest von den zehen gepoten gotes klerlicher vnd auch mer dañ du vor zeiten anderen leuten hast gethån.

Der meister Du vodersf von mir àine werck das über mein sinne vnd kraft ist vnd begerst võ àinẽ blinden gefürt werden: doch seint mich göttliche liebe dar zů zwinget das ich dir nichts versagẽ kan: her ùmb wil ich dir die gebote gots beklern vnd baß vnd lenger dann ich vormals getån han: vnd wil dir do von schreibẽ darùmb das sie dir seinn ein wege vnd ein weise zů dem ewigen leben der seligkeit. Seint xpūs sprach zů dem iüngling wiltu behalten werden so behalt die gepot: vnd wan ich dein selikeit liebhabe als mein hertz vnd leben. Dar ùmb so man ich dich in got das du mit fleis vnd mit ernste in dise nach geschriben gepot schest: dy do sind ein weg aller ge/rechtigkeit vnd anser den nyemant behaltẽ werden mag. Und seint dein be girde dises wercke an mir vodert Darùmb han ich gedacht mit meinem kleinen bekennen àinen weg von denn zehen gepoten gots zů sagen: vnd ob ich das thůn so find ich das der ewig got vor allen dingen wil sein hei/lige gepote behalten han von dem menschen: da von gab er sie zů haltẽ seinẽ auserwelten volck von israel vnd sprach also Audi israel Hör israel die ge/pote deins herren vnd schreib sie in dein hertz So wil ich dir geben àin lant das do hinflewßet von milch vnd võ honig Dise milch ist nicht anders dan die lauter mynnigkleich menschait vnsers herren ihesu xpi: vnd das ho nig ist nicht anders dan sein süße abgründliche gòtheit die er geben wil allẽ den die sein gepot behalten. War ùmb wenestu anders das dir got zehẽ fin ger vnd zehen zechen vnnd funf außwẽdig synne hab geben dan allàin dar vmb das sie dich zů seinen zehen gepoten mantẽ: vnd wiße das alle außwẽ digkeit allain vnd die inwendigkeit gemacht ist vnd alle ding gemacht sein vns zů àinem vermanen zů àinem wegegen got: vnd darùmb sprach Sanct9 Augustinus O suauissima lux purgate mẽtis sapiẽtia O du aller süßtes licht

technischer Arbeit vermittelt. Eine Anzahl von Verlegern unserer Zeit haben das Verdienst, mit beispiellosem Opfermut die Erziehung des Publikums durch Herausgabe mustergültiger Druckwerke derart gefördert zu haben, dass Luxusausgaben heute wirtschaftlich möglich sind. Diese Tatsache beweist ein erwachtes Verständnis für die Aufgaben repräsentativer Buchkunst und lässt erhoffen, dass nicht nur der passionierte Bibliophile, sondern auch die Allgemeinheit der Gebildeten dauernden Gewinn aus den Existenzmöglichkeiten buchgewerblicher Künste davon tragen. Will man nun die wesentlichsten Prinzipien guter Buchkunst klar erkennen, so ist es lohnend, die Drucke früherer Jahrhunderte, vor allem Inkunabeln des fünfzehnten Jahrhunderts zu betrachten. Ihre technischen und künstlerischen Prinzipien sind noch heute geltende Wahrheiten und bilden die Grundlagen aller ernsten Buchkunst.

Die Type ist der Ausgangspunkt aller Arbeit am Buche. Die Einzelform der zweckentsprechend gewählten Schrift wird im glücklichsten Rhythmus zum Schriftblock zusammengeschlossen und kann an sich die lebensvolle Ornamentierung einer Fläche bewirken, wie sie der Schriftblock im Verein mit wohlabgewogenen Papierrändern als Buchseite bildet. Von besonderer Wichtigkeit ist die richtige Bestimmung von Anschluss und Durchschuss, das heisst der Abstände von Worten und Zeilen untereinander. Beides ist abhängig vom Charakter der Type. Die reine Schriftwirkung kann gesteigert werden durch schmückendes Beiwerk, Initialen oder Vignetten, ferner durch bildliche Darstellungen zur Illustrierung des Textes. Aller Schmuck aber, Lettern und Bilder, soll wesensverwandt und von gleichem Duktus sein; darunter ist Übereinstimmung in Technik und Charakter, sowie Anpassung an die gegebenen Tonwerte zu verstehen. Bei der Einordnung von Schmuck und Bildmaterial ist Wert zu legen auf eine Gruppierung, die weder den Text zerreisst, noch die Illustration im weissen Raum schwimmen lässt, sondern ein geschlossenes Satzbild erstrebt, das erst im Seitenpaar vollen Ausklang findet. Wo zur Illustrierung die photomechanische Reproduktionstechnik nicht zwingendes Bedürfnis ist, sollte nur die Originalgraphik herangezogen werden. Das zum Druck verwandte Papier soll Qualität haben und durch stoffliche Reize die Druckmittel zur besten Wirkung bringen. Als Ganzes soll das fertige Druckwerk architektonisches Empfinden verraten und von der Buchseite bis zum Einband den sicheren künstlerischen

Geschmack und die zielbewusste Arbeit des mit seinen technischen Mitteln vertrauten Fachmannes erkennen lassen. An der Hand einer vergleichenden Zusammenstellung alter und neuer Beispiele repräsentativer Buchkunst* lässt sich über diese Grundsätze diskutieren und feststellen, wieweit ihre Befolgung das einzelne Resultat beeinflusst hat. Zwar haben alle dogmatischen Regeln nur bedingten Wert, sie sind nur Richtlinien und lassen Abweichungen zu, sofern eine geschmackvolle und künstlerische Disziplin vorwaltet.

Überblickt man die Geschichte der Buchdruckerkunst, so findet man zu allen Zeiten, besonders in der Frühzeit ihrer Erfindung, unter zahlreichen Monumentalwerken solche sakralen Inhalts. Zu dem Buchbedarf der katholischen Religion und des sich ausbreitenden Protestantismus tritt in der humanistischen Bewegung das Verlangen nach Verbreitung wissenschaftlicher und literarischer Druckwerke, und so erwachsen aus den Bedürfnissen einer neuen Zeit der eben erfundenen schwarzen Kunst die glücklichsten Aufgaben. Aus dieser Zeit stammen einige der hier gezeigten Abbildungen. Das erste Beispiel, Seite 189, bringt den Titelschmuck des 1495 von Gregor de Gregorius in Venedig gedruckten Werkes „Herodotus". Es ist ein in vornehmer Antiquaschrift gedrucktes Buch, dessen einziger Schmuck der bekannte prächtige Titelrahmen bildet. Zu den schönsten Druckwerken der Frührenaissance gehört Colonnas Hypnerotomachia Poliphili, gedruckt von Aldus Manutius zu Venedig 1499 in einer Type, die zu den frühesten und schönsten Antiquaschriften gehört. Den Hauptreiz des Buches geben die zahlreichen Illustrationen in Linienholzschnitt. Sie sind nicht nur bewundernswert durch die künstlerischen Qualitäten, sondern auch durch die Art ihrer graphischen Darstellung, die diese Bilderfolge zu einem Denkmal des Holzschnitts macht. Von grossem Interesse ist ferner die fast zwanglose Art, wie sich Bilder, Initialen und Texte zu Seiten formen und in ihrem Tonwert harmonieren. (Abbildung Seite 190.)

Als weiteres Beispiel folgt das Buch von den zehen Geboten, Venedig, Erhard Ratdolt, 1483. Ein im Auslande deutsch gedrucktes Buch, dessen Type, eine Rundgotisch, ausschliesslich in zwei Graden verwandt ist. Diese schöne Schrift ergiebt in den aufs engste ausgeschlossenen und kompress aufeinanderfolgenden Zeilen ein Seitenbild von ausgeglichenster Wirkung, das seine Akzente in den Überschriften und Anreden erhält. Bemerkenswert sind die vereinzelt auftretenden schönen Antiquainitialen, die ausgesprochenen italienischen Charakter tragen. Die abgebildete Seite (Seite 191) steht am Anfang des Buches und zeigt allein Rotdruck. Sie giebt ein treffliches Beispiel sorgfältigsten und geschmackvollsten Satzes, dessen Ruhe wesentlich mit bedingt ist durch das seltenere Auftreten der Versalien, auf die unsere heutige Rechtschreibung nicht verzichtet.

Die Abbildung auf Seite 192 vermittelt die

mihi peccatori. ⁊ oībus fidelib⁹ viuis
et defunctis in remissione oīm peccato/
rū et conseruet nos in vitam eternam.
Cum calicem leuas ad sumendum dic
Quid retribuā dño pro oībus que
retribuit mihi. Calicē salutaris accipi
am ⁊ nomē dñi inuocabo. Laudans
inuocabo dominū et ab inimicis meis
saluus ero. Hic sumat sanguinē et po
stea dicat. Sanguis dñi nostri iesu xpi
proficiat mihi pctōri. et oībus fideli
bus viuis ⁊ defūctis ⁊ cōseruet nos in
vitam eternā. Postq̄ cōmunicasti dic.
Quod ore sumpsim⁹ dñe pura mente
capiam⁹. ⁊ de mūere tpali fiat nobis re
mediū sempiternū. amē. Itē Corpus
tuū domīe quod ego indignus accepi ⁊
calix quē potaui. adhereat in viscerib⁹
meis. et presta sanctissime pater vt ibi

* Originale in der Bibliothek des Kgl. Kunstgewerbe Museums zu Berlin.

Kenntnis des hervorragend schönen Missale celeberrimi Halberstattensis, gedruckt in Lübeck von Brandiss im Jahre 1511. Es zeigt zweifarbigen Druck und gemalte Initialen. Die Drucktype ist eine schmale klassische Gotisch und hauptsächlich in den Graden Text und Mittel verwandt. Ein Kapitel zeigt ferner einen grösseren Schriftgrad (drei Cicero) mit roter Auszeichnung, woraus hier eine Seite abgebildet ist. Sie giebt in ihrer Verkleinerung leider nur eine schwache Vorstellung, bis zu welcher Monumentalität die reine Schriftwirkung der Buchseite gesteigert ist.

IN THE BEGINNING

GOD CREATED THE HEAVEN AND THE EARTH. ¶ AND THE EARTH WAS WITHOUT FORM, AND VOID: AND DARKNESS WAS UPON THE FACE OF THE DEEP, & THE SPIRIT OF GOD MOVED UPON THE FACE OF THE WATERS. ¶ And God said, Let there be light: & there was light. And God saw the light, that it was good: & God divided the light from the darkness. And God called the light Day, and the darkness he called Night. And the evening and the morning were the first day. ¶ And God said, Let there be a firmament in the midst of the waters, & let it divide the waters from the waters. And God made the firmament, and divided the waters which were under the firmament from the waters which were above the firmament: & it was so. And God called the firmament Heaven. And the evening & the morning were the second day. ¶ And God said, Let the waters under the heaven be gathered together unto one place, and let the dry land appear: and it was so. And God called the dry land Earth: and the gathering together of the waters called he Seas: and God saw that it was good. And God said, Let the earth bring forth grass, the herb yielding seed, and the fruit tree yielding fruit after his kind, whose seed is in itself, upon the earth: & it was so. And the earth brought forth grass, & herb yielding seed after his kind, & the tree yielding fruit, whose seed was in itself, after his kind: and God saw that it was good. And the evening & the morning were the third day. ¶ And God said, Let there be lights in the firmament of the heaven to divide the day from the night; and let them be for signs, and for seasons, and for days, & years: and let them be for lights in the firmament of the heaven to give light upon the earth: & it was so. And God made two great lights: the greater light to rule the day, and the lesser light to rule the night: he made the stars also. And God set them in the firmament of the heaven to give light upon the earth, and to rule over the day and over the night, & to divide the light from the darkness: and God saw that it was good. And the evening and the morning were the fourth day. ¶ And God said, Let the waters bring forth abundantly the moving creature that hath life, and fowl that may fly above the earth in the open firmament of heaven. And God created great whales, & every living creature that moveth, which the waters brought forth abundantly, after their kind, & every winged fowl after his kind: & God saw that it was good. And God blessed them, saying, Be fruitful, & multiply, and fill the waters in the seas, and let fowl multiply in the earth. And the evening & the morning were the fifth day. ¶ And God said, Let the earth bring forth the living creature after his kind, cattle, and creeping thing, and beast of the earth after his kind: and it was so. And God made the beast of the earth after his kind, and cattle after their kind, and every thing that creepeth upon the

27

Aus den Zeiten der Renaissance wären weiter bedeutende Druckwerke zu nennen, die zwar in ihren künstlerischen Qualitäten die Inkunabeln nicht erreichen, jedoch wertvoll sind durch die Mitarbeit hervorragender Künstler jener Zeit. Meist schmücken reiche Bordüren oder Rahmen mit allerhand Erinnerungen an Architekturen die Titel; den Text zieren Initialen und Vignetten, oft findet sich auch reichlicher Bilderschmuck. Eine besondere Erwähnung verdienen der Teuerdank und das Gebetbuch Kaiser Maximilians durch die Einheitlichkeit ihrer künstlerischen und technischen Gestaltung. Der Teuerdank ist in vielen Auflagen verbreitet gewesen und wichtig in der ersten Vorführung einer Frakturschrift. Während nämlich in den romanischen Ländern die Antiquatype zur Alleinherrschaft gelangte, hatte in den deutschen Ländern die gotische Schrift eine neue künstlerische Formulierung als Drucktype gefunden, die sich sprachlichen Eigentümlichkeiten anpasste und als Fraktur- und Schwabacherschrift zur deutschen Druckschrift wurde. Auf drucktechnischem Gebiet tritt ferner bald eine wichtige Wandlung ein, indem der Kupferstich den Holzschnitt fast verdrängt, soweit die Buchillustration in Frage kommt. Dadurch wird die bisher einheitliche Drucktechnik aufgehoben und eine getrennte typographische Behandlung von Type und Schmuck notwendig. Die Buchillustration gelangt unter der Herrschaft des Stiches zu einer Behandlung des Stofflichen, die zwar freier und malerischer ist, aber dadurch oft die Grenzen der Flächenverzierung überschreitet. Von einer Unterordnung unter die Type ist keine Rede mehr. Diese sucht sich vielmehr oft recht glücklich dem Duktus des Stiches anzupassen. Unter den zahlreichen grossen Druckwerken der späteren Zeit sind die Publikationen hervorragender Architekten als repräsentative Bücher anzusprechen. Sie zeigen gestochene Tafeln und Beilagen, sowie einen textlichen Teil, der im Zusammenklang von Schrift und Schmuck und in seiner typographischen Anordnung von schöner, einheitlicher Wirkung ist. Häufig wird auch das ganze Buch, Text und Bilderschmuck von der Kupferplatte gedruckt und hierdurch eine stilistische Einheitlichkeit wieder erreicht; sie hält jedoch den Vergleich mit den Resultaten der Buchdruckerkunst nicht aus. Wo der Holzschnitt in dieser Zeit wieder zur Buchausstattung herangezogen ist, wird er in seiner Technik fast zur Übersetzung des Kupferstiches. Er wird künstlicher und geschickter geübt, entbehrt aber der Frische und straffen Linienführung der alten Meister. Unter den Büchern literarischen Inhalts, die das achtzehnte Jahrhundert aufweist,



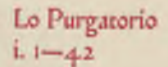
und einer Fülle von reizenden, in Holz geschnittenen Vignetten. Eine klassische Antiqua mittleren Grades füllt die Seiten locker in reichlich durchschossenen Zeilen. Trotz dieser zwanglosen Art, das Seitenbild aufzubauen, kommen Text und Schmuckstücke bei der disziplinierten Anordnung zu einer harmonischen Wirkung, in die sich die gestochenen Tafeln aufs glücklichste einfügen. Der hier abgebildete Titel (Seite 199) ist ein charakteristisches Beispiel dieser Satzanordnung, aber noch mehr überraschen die schön abgewogenen Seiten der Widmung, die auf den Titel folgt.

Die Buchkunst des neunzehnten Jahrhunderts giebt nach dem Empire kaum noch Beispiele repräsentativer Buchkunst. Erwähnenswert sind die der Illustration dienstbar gemachten neuen Drucktechniken des Stahlstiches und der Lithographie. Beide sind in ihrer Eigenart dem Buchdruck nicht anzupassen, sondern bleiben ihm wesensfremde Mittel. Einheitliche Wirkung konnte erst wieder das Aufblühen

sind eine grosse Anzahl als mustergültige Erzeugnisse bekannt. Besonders in Frankreich, wo in dieser Zeit bedeutende Maler und Stecher für Buchausstattung tätig sind, wird der Kupferstich in einer so umfassenden und verständnisvollen Weise der Buchkunst dienstbar gemacht, wie er in gleich reizvoller und künstlerischer Vollendung nur einmal möglich war. Allen diesen in drucktechnischer Hinsicht mustergültigen Büchern ist eine splendide Aufmachung eigen, die im Gegensatz steht zu der gedrängten Geschlossenheit früherer Drucke. Die lockere Art entspricht dem Wesen einer Zeit, die dem sorglosen Ausleben der Individualität Rechnung trug und Enge hasste. Zu solchen Büchern gehört die schönste Ausgabe der Fabeln von La-Fontaine, erschienen 1755 zu Paris. Es sind vier Quartbände mit gestochenen, ganzseitigen Bildern

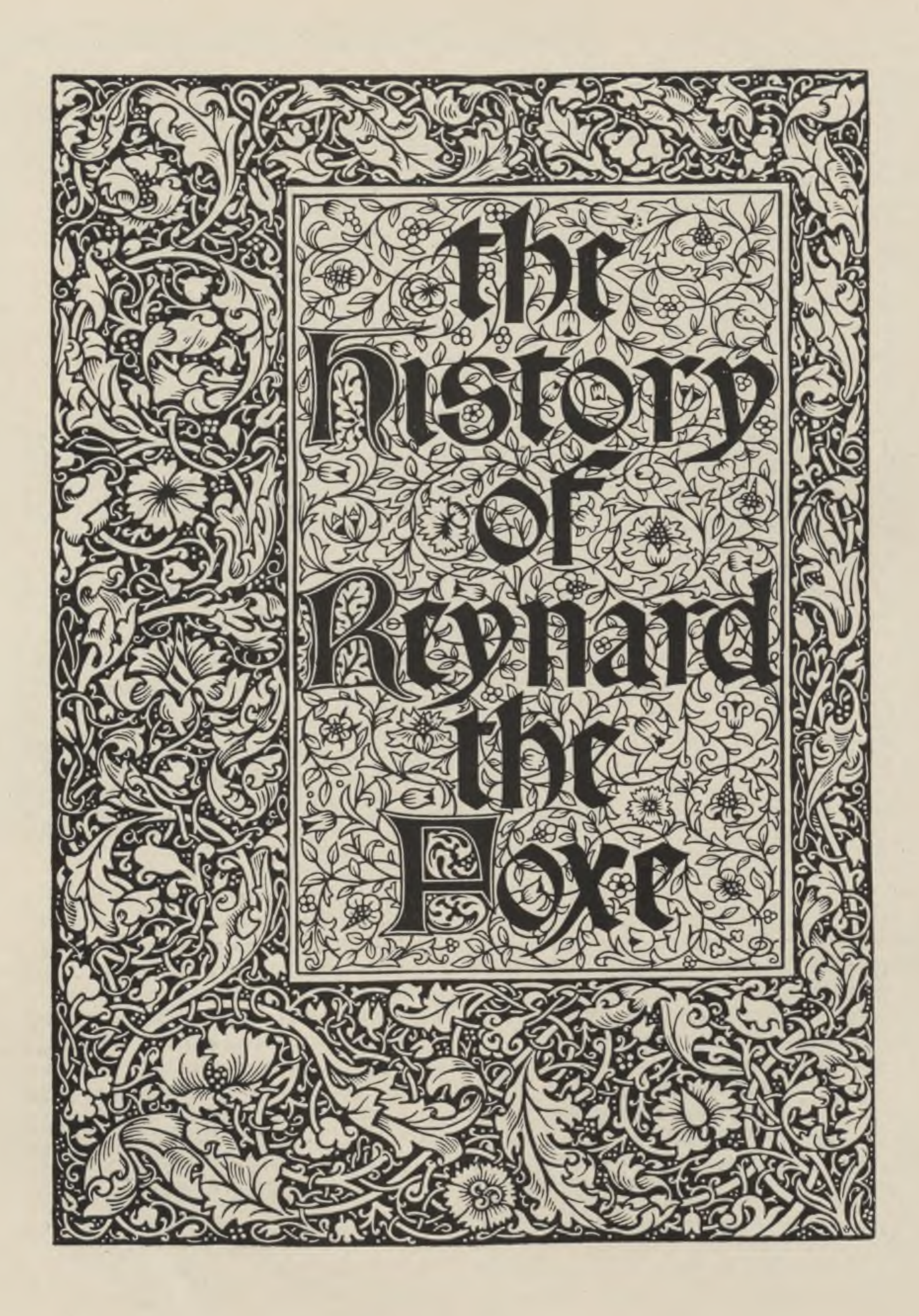
der Holzschnittechnik um die Mitte des Jahrhunderts bringen. Aber da der Holzschnitt in einer freieren, malerischen Manier gepflegt wurde, die ihr Ziel in einer getreuen Faksimilierung der individuellen Handzeichnung suchte, so hat das Resultat selten Anschluss an die Drucktype gefunden. Die Bilder wurden in den ohne besondere Sorgfalt hergestellten Druckwerken zur Hauptsache und wenn auch Künstler, wie Doré, Johannot, Gavarni, Rethel, Menzel, Richter und Andere sich um die Illustration bemühten: Buchkünstler im strengen Sinne waren sie nicht. Menzel kommt zwar in seiner Geschichte Friedrichs des Grossen der französischen Vignettenkunst des achtzehnten Jahrhunderts nahe und Richter und Rethel finden in ihren Bilderfolgen einen dem Holzschnitt und der Type angepassten Kontur. Was sonst aber noch kommt

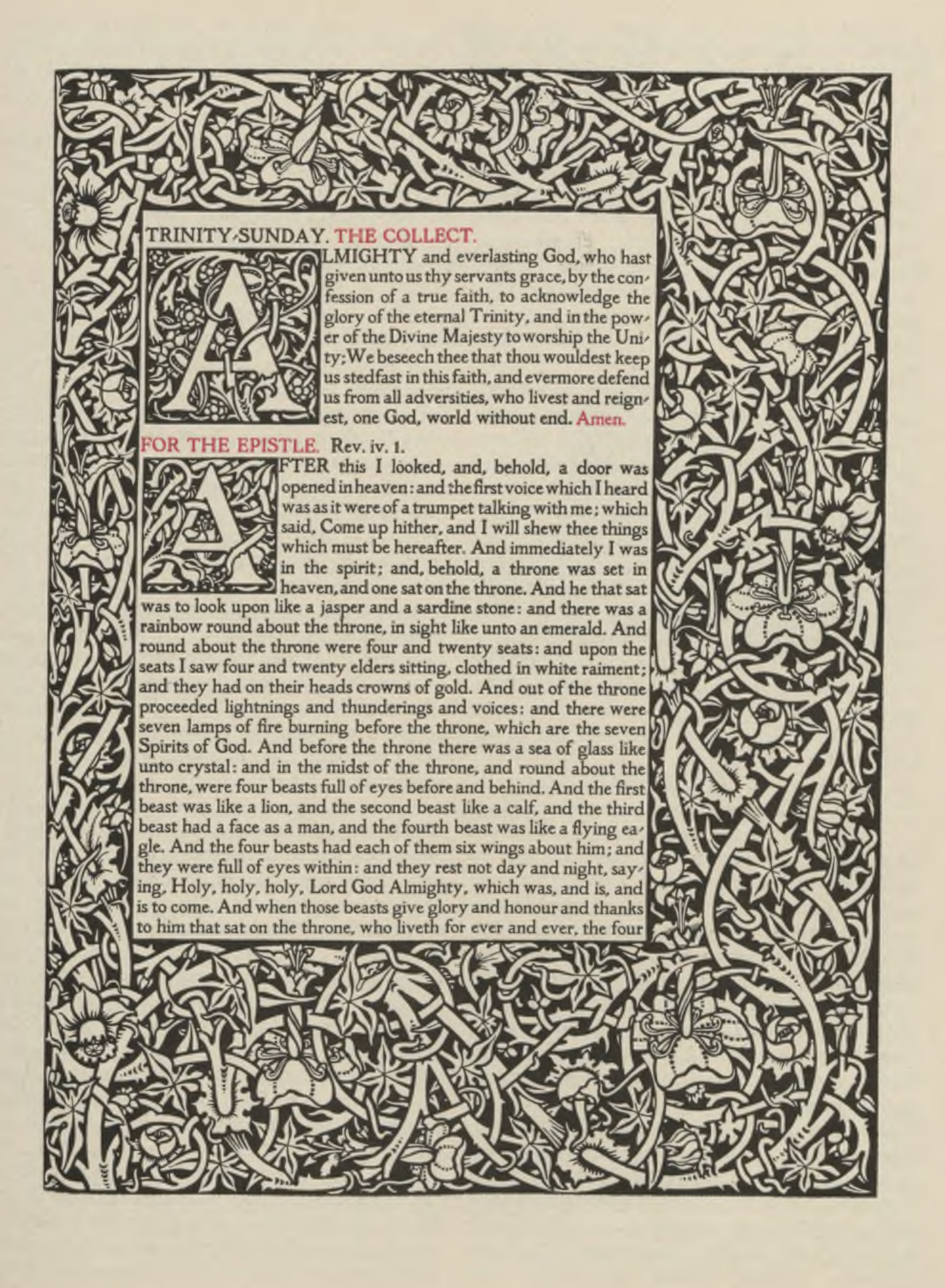
QUI COMINCIA LA SECONDA CANTICA DELLA COMMEDIA DI DANTE ALIGHIERI, DETTA PURGATORIO. CANTO PRIMO.





PER CORRER MIGLIOR ACQUA ALZA LE VELE
  Omai la navicella del mio ingegno,
  Che lascia retro a se mar sì crudele.
E canterò di quel secondo regno,
  Dove l'umano spirito si purga,
  E di salire al ciel diventa degno.
Ma qui la morta poesì risurga,
  O sante Muse, poichè vostro sono,
  E qui Calliopè alquanto surga,
Seguitando il mio canto con quel suono
  Di cui le Piche misere sentiro
  Lo colpo tal, che disperar perdono.
Dolce color d'oriental zaffiro,
  Che s'accoglieva nel sereno aspetto
  Dal mezzo puro infino al primo giro,
Agli occhi miei ricominciò diletto,
  Tosto ch'i' uscii fuor dell'aura morta,
  Che m'avea contristati gli occhi & il petto.
Lo bel pianeta che ad amar conforta
  Faceva tutto rider l'oriente,
  Velando i Pesci ch'erano in sua scorta.
Io mi volsi a man destra, e posi mente
  All'altro polo, e vidi quattro stelle
  Non viste mai fuor che alla prima gente.
Goder pareva il ciel di lor fiammelle.
  O settentrional vedovo sito,
  Poichè privato sei di mirar quelle!
Com'io dal loro sguardo fui partito,
  Un poco me volgendo all'altro polo,
  Là onde il carro già era sparito,
Vidi presso di me un veglio solo,
  Degno di tanta riverenza in vista,
  Che più non dee a padre alcun figliuolo.
Lunga la barba & di pel bianco mista
  Portava, e i suoi capegli simigliante,
  De' quai cadeva al petto doppia lista.
Li raggi delle quattro luci sante
  Fregiavan sì la sua faccia di lume,
  Ch'io 'l vedea come il sol fosse davante.
Chi siete voi, che contro al cieco fiume
  Fuggito avete la prigione eterna?
  Diss'ei, movendo quell'oneste piume.


the History of Reynard the Foxe



TRINITY SUNDAY. THE COLLECT.

ALMIGHTY and everlasting God, who hast given unto us thy servants grace, by the confession of a true faith, to acknowledge the glory of the eternal Trinity, and in the power of the Divine Majesty to worship the Unity; We beseech thee that thou wouldest keep us stedfast in this faith, and evermore defend us from all adversities, who livest and reignest, one God, world without end. Amen.

FOR THE EPISTLE. Rev. iv. 1.

AFTER this I looked, and, behold, a door was opened in heaven: and the first voice which I heard was as it were of a trumpet talking with me; which said, Come up hither, and I will shew thee things which must be hereafter. And immediately I was in the spirit; and, behold, a throne was set in heaven, and one sat on the throne. And he that sat was to look upon like a jasper and a sardine stone: and there was a rainbow round about the throne, in sight like unto an emerald. And round about the throne were four and twenty seats: and upon the seats I saw four and twenty elders sitting, clothed in white raiment; and they had on their heads crowns of gold. And out of the throne proceeded lightnings and thunderings and voices: and there were seven lamps of fire burning before the throne, which are the seven Spirits of God. And before the throne there was a sea of glass like unto crystal: and in the midst of the throne, and round about the throne, were four beasts full of eyes before and behind. And the first beast was like a lion, and the second beast like a calf, and the third beast had a face as a man, and the fourth beast was like a flying eagle. And the four beasts had each of them six wings about him; and they were full of eyes within: and they rest not day and night, saying, Holy, holy, holy, Lord God Almighty, which was, and is, and is to come. And when those beasts give glory and honour and thanks to him that sat on the throne, who liveth for ever and ever, the four

gehört, wie eingangs erwähnt, in das Gebiet des berüchtigten Prachtwerkes, und erst die Neuzeit kennt wieder monumentale Druckwerke von künstlerischer Einheitlichkeit.

England leitet, wie im ganzen Kunstgewerbe, auch in der Buchkunst die neue Zeit ein. William Morris hatte in seiner Kelmscott-Presse eine ideale Druckstätte gegründet, aus der eine Reihe kostbarer Bücher hervorgegangen sind. Er pflegte in allen seinen Arbeiten ganz bewusst eine Technik der alten Meister und suchte die ideale Einheitlichkeit alter Drucke zu erreichen. Hierbei kam er in seinen Ansprüchen aber zu einem starren Dogma, dessen prinzipielle Durchführung zu einer Manie wurde, die oft langweilig und unzeitgemäss wirkt. Sein Hauptwerk ist der 1896 entstandene Druck: „The works of Geoffroy Chaucer". Ein früheres Werk der Kelmscott-Presse ist „The history of Reynard the foxe", London 1892. Titelblatt (Seite 196) und erste Seite ergeben das prachtvolle Bild einer Doppelseite, die in ihrer Schwarzweisswirkung wundervolle Farbigkeit zeigt. Hier ist wieder der für Morris typische Rahmen in gotisierendem Blumen- und Rankenwerk, der den Schriftspiegel umschliesst. Während auf der rechten Hälfte der besonders glücklich ausbalancierte Schriftsatz das innere Rechteck füllt, steht auf der gegenüberliegenden Seite die wundervoll verteilte Titelschrift auf einem teppichartigen, den Grund bedeckenden Rankenwerk.

Als interessante Gegenüberstellung folgt:
„The Altar book", Boston, Merrymount Press 1896.

Ein Missale unserer Zeit kann man dieses moderne Gebetbuch nennen, das zum Gebrauch in amerikanischen Kirchen bestimmt ist. Es ist wohl auch eins der frühesten monumentalen Druckwerke Amerikas, die unter dem belebenden Einfluss Morris entstanden sind. Das Buch ist auf schwerem Büttenpapier in einer sehr kräftigen Antiquatype zweifarbig gedruckt. Sein Schmuck besteht in zahlreichen Initialen und reich dekorierten Doppelseiten, von denen hier Seite 197, eine rechte Hälfte, abgebildet ist. Ornamentale Bordüren in gotisierendem Naturalismus umrahmen auf den linken Hälften die Illustrationen R. A. Bells, während gleiche Rahmen auf den gegenüberliegenden rechten Seiten den initialgeschmückten Textblock umgeben. Type, Initialen und Bordüren von B. G. Goodhue passen wenig zu dem figürlichen Schmuck Bells; an Stelle dieser etwas lyrisch anmutenden Graphik würden Illustrationen von strengerer, holzschnittartiger Wirkung angebrachter sein. Den einheitlichsten Eindruck machen die reinen Textseiten mit ihren kräftigen Initialblocks und der roten Auszeichnung.

Als ein seltenes Beispiel eines monumentalen Gebetbuches unserer Zeit gilt „The book of Common prayer", London, Essex House Presse 1903. Für die gesamte Ausstattung dieses Buchs zeichnet der Architekt und Kunstgewerbler C. R. Ashbee verantwortlich.

Ein weiteres Beispiel englicher Buchkunst ist „Tutti le opere di Dante Alighieri", London 1909. Dieses in der Ashendene Press zu Chelsea gedruckte Buch ist im wahren Sinne ein Monumentalwerk neuzeitlicher Buchkunst (Abb. S. 195). Die Type des Buches ist eine getreue Kopie der von den deutschen Druckern Subiaco, Sweynheim und Pannartz um 1467 in der von ihnen gegründeten ersten römischen Offizin gebrauchten Druckschrift. Sie leitete über von der in Deutschland gebräuchlichen gotischen Schrift zu der in Italien notwendigen Formulierung der Antiqua. Der grosse Reiz der Schrift liegt in ihrem uncialen, handschriftlichen Duktus, der dem Seitenbild eine auffallend schöne, ornamentale Wirkung verleiht. Diese wird wieder gesteigert durch den satten Rotdruck, in dem die meisten Titel, Versbezeichnungen und monumentalen Initialen gedruckt sind. Einen besonderen Schmuck erhielten die Anfangsseiten der Gesänge durch die in Holz geschnittenen Illustrationen. Bei den einzelnen Versen ist durch Einzüge das Versmass kenntlich gemacht, so dass der vordere Abschluss im glücklichen Verhältniss zu dem naturgemäss ungleichen Ausgang der einzelnen Verszeilen steht. Besonders schön ist auch der zweifarbig gedruckte reine Prosasatz. Das ganze Buch ist auf wundervollem Büttenpapier gedruckt und auf eine einwandfreie, zeitgemässe Art in Holzdeckeln mit Schliessen und schweinsledernem Rücken gebunden.

Einer der hervorragendsten Versuche neuzeitlicher Druckkunst in Deutschland sind wohl die in luxuriöstester Austattung von J. Sattler besorgten „Nibelunge". Trotzt allen Aufwendungen in technischer Hinsicht und den für den Künstler geradezu idealen Arbeitsumständen bleibt indes das Resultat höchst problematisch.

Eine besondere Stellung als Objekte monumentaler Buchkunst nehmen zu allen Zeiten die Bibeldrucke ein. Gutenbergs erste grössere und wichtigste Arbeit war ein Bibeldruck, der noch bis heute in seiner technischen und künstlerischen Vollendung

als schönste Bibel gilt. Auch unter den späteren Drucklegungen der Bibel, die bei fortschreitender Ausbreitung der Reformation an allen wichtigen Druckorten unternommen wurde, finden wir vorzügliche Leistungen. Vielfach wurden den Texten mehr oder weniger künstlerische Bilderfolgen beigegeben, die in Holz geschnitten, oder in Kupfer gestochen sind. Bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts sind fast alle Bibeldrucke bemerkenswert in ihrer soliden technischen Gestaltung und erst dem neunzehnten Jahrhundert mit seinen Umwälzungen auf technischen und wirtschaftlichen Gebieten blieb es vorbehalten, die Bibelausstattung auf dem künstlerischsten Tiefstand zu sehen. Allgemeine zeitliche Strömungen in Dingen der Kunst und des Geschmacks sind zunächst hierfür verantwortlich, dann aber auch verlangte die einsetzende intensive Missionstätigkeit dringend nach wohlfeilsten Bibelausgaben. Diesem begreiflichen Verlangen kamen die grossen Bibelanstalten in so ergiebiger Weise nach, dass für einen sorgfältigen Qualitätsdruck kaum wirtschaftliche Aussichten blieben. So gab es in ungeheuren Mengen billigste Ausgaben, deren schlechter Druck, deren Ausstattung keinerlei würdige Vorstellungen des geistigen Inhalts auslösten, und diese Bibeln mussten auch da verwandt werden, wo eine bessere Bibel geschätzt wurde. Die letzte Monumentalbibel des neunzehnten Jahrhunderts war die Doresche. Sie zeigt alle Mängel der Bücher ihrer Zeit, macht aber den Versuch einer einheitlichen, dekorativen Gestaltung, indem sie neben den Vollbildern auch eine ornamentale Ausschmückung der Textseiten in Holzschnitten versucht. Aber abgesehen von der Schrift, einer langweiligen, schwächlichen Fraktur kleinen Grades, entbehrt die Anordnung im Text und Schmuck jener künstlerischen Disziplin, die allein dem Buch die einheitliche Wirkung sichert. Das Beste an der Doré-Bibel sind die ganzseitigen, in Holz gestochenen Bilder. Die biblischen Scenen sind vielfach von einer dem Thema inhaltlich angemessenen Grösse und der reichen Phantasie und malerischen Erfindungsgabe des Künstlers gelingen Bilder von dramatischer Wucht und wirkungsvollster Monumentalität. Auf die Doresche Bibel folgen erst in der modernen Bewegung neue Versuche der Bibelgestaltung, deren bedeutendster die im Jahre 1902 begonnene Bibelausgabe der Doves Presse ist. Diese englische Bibel, die sich in fünf Grossquartbänden als reines Historienbuch gibt, verzichtet auf die willkürlichen Verstrennungen der überlieferten Bibeleinrichtung, behandelt aber die einzelnen Bücher der Bibel nach ihrer ursprünglichen, dichterischen Gestaltung. Die Drucktype ist eine skelettartige

FABLES

CHOISIES,

MISES EN VERS

PAR J. DE LA FONTAINE.

TOME PREMIER.



A PARIS,

Chez { DESAINT & SAILLANT, rue Saint Jean de Beauvais. DURAND, rue du Foin, en entrant par la rue S. Jacques.

M. DCC. LV.

De l'Imprimerie de *CHARLES-ANTOINE JOMBERT.*



ROTATIONS-MASCHINEN F·Ü·R·E·I·N- UND·ZWEI-F·A·R·B·E·N-D·R·U·C·K

Bei einer Beurteilung der graphisch-technischen Leistungen der Staatsdruckerei ist es nur natürlich, wenn dem Buchdruck der breiteste Raum zugewiesen wird. Nicht allein seine kulturelle Bedeutung, welche den Charakter der von uns „Neuzeit" genannten geschichtlichen Epoche weitaus mehr zu beeinflussen bestimmt war, als es die Entdeckung Amerikas vermochte, ist hiefür maßgebend, sondern auch der Umstand, daß der Buchdruck als die Mutterkunst aller übrigen graphischen Fächer anzusehen ist, und endlich die Tatsache, daß ihm vor allem andern der größte Anteil an der Beschaffung der für die verschiedensten Bedürfnisse auf allen Gebieten des staatlichen, gesellschaftlichen und geschäftlichen Lebens notwendigen Druckwerke zukommt. Die außerordentlichen Verdienste, welche sich unser Staatsinstitut vornehmlich in der Sphäre des Buchdrucks erworben hat, sind von weit über die heimischen Grenzen ragender Bedeutung. Die Anstalt beschränkte sich nicht allein darauf, dem

Antiqua, von Emmery Walker einer Type des Nicolaus Jenson zeitgemäss nachgebildet. Sie gibt in der verwandten Grösse (Venedig, Ende des fünfzehnten Jahrhunderts) dem einspaltigen Satzbild eine leichte, graue Wirkung, die belebt wird durch trennende Doppelhaken. Die Abbildung auf Seite 193 ist der Anfang des Bibeltextes und die einzige reicher angeordnete Seite des Werkes. Es ist bemerkenswert, wie hier trotz der Beschränkung auf rein typographische Dekorationsmittel eine unaufdringliche, feierliche Wirkung erreicht ist.

Für uns Deutsche wichtiger ist eine Bibel, die von der preussischen Hauptbibelgesellschaft im Jahre 1908 herausgegeben wurde. Sie ist in der Reichsdruckerei mit Originaltypen gedruckt und hat ihre dekorative Ausstattung von Ludwig Sütterlin erhalten. Diese deutsche Bibel erstrebt die Wirkung guter alter Vorbilder und zeigt den durch keine Versbezeichnung und Parallelstellen zerrissenen Text in einer Gruppierung von wirksamster Geschlossenheit. Die ohne Prätention auftretende Schillertype hat einen kräftigen Duktus, der sie gut lesbar macht. In der zweispaltigen Anordnung des Textes fällt die breite Trennung der Spalten angenehm auf; sie giebt in Verbindung mit den bei den Abschnitten entstehenden weissen Querstreifen und den wohl abgewogenen Papierrändern ein klares Rahmenwerk, das den Textblock straff umschliesst. Belebt wird das Seitenbild durch Initialen, die zum Teil rot gedruckt sind. Die Anfänge der einzelnen Bücher sind reicher geschmückt durch ornamentale, handschriftlich formulierte Titel und Initialen, die rot gedruckt, eine willkommene Abwechselung und einen angemessenen, feierlichen Akzent hineintragen. Diese wohlfeile Bibelausgabe verdient überall Beachtung, wo auf eine würdig ausgestattete Bibel Wert gelegt wird. Fast gleichzeitig ist noch eine andere Bibel bei Westermann erschienen, die aber wesentlich andere Zwecke verfolgt und in ihrer dekorativen Ausstattung einen Missgriff bedeutet. E. M. Lilien hat für diese „Bücher der Bibel" Schmuck und Bilder geschaffen, die in keiner Weise eine erträgliche Begleitung des Textes sind. Schade um die so vertanene Aufgabe, die eine glücklichere Hand verdient hätte!

Nach den Bibelbeispielen folgt hier ein nicht

minder sakral auftretendes Buch. Dem Kreise der „Blätter für die Kunst“ verdanken wir eine Reihe besonderer Bücher, unter denen „Maximin“, ein Gedenkbuch von Stephan George, eins der schönsten ist. Gedruckt ist das Buch in der eigens für den Kreis geschnittenen, verstümmelten Antiqua, die nicht nur unserem sprachlichen Empfinden fremd ist, sondern auch rein künstlerisch ohne Interesse bleibt. Diese fast als Defekte wirkende Schrift geht mit den Zeichnungen Lechters nicht zusammen, die reich an ornamentaler Empfindung und Farbigkeit, die Schwarz-Weisskunst Lechters vorteilhaft präsentieren. Den Hauptschmuck bildet die Doppelseite des Titels. Reiches ornamentales Rahmenwerk umgiebt links das ausserordentlich glücklich vorgeführte Bild eines Jünglings, (s. S. 198) während rechts in zweifarbigem Druck der schön gruppierte Titel steht.

Ein glänzendes Beispiel dieser Art bietet das aus Anlass des hundertjährigen Bestehens der k. k. Hof- und Staatsdruckerei in Wien 1904 herausgegebene Jubiläumswerk. Eine wirkliche Festschrift und eine künstlerische und drucktechnische Musterleistung. Trotz der hier selbstverständlichen Vorführungen der verschiedenen Reproduktionstechniken ist das ganze Buch in hervorragender Weise zu einer buchkünstlerischen Einheit geworden. Die Schrift des Werkes ist eine kräftige Antiqua, nach Ideen gestaltet, die Rudolf v. Larisch, der verdienstvolle Vorkämpfer auf dem Gebiete neuzeitlicher Schreibkunst, gegeben hat. Die zur Veranschaulichung des technischen Betriebes dienenden Bilder sind von O. C. Czeschka und teils in Originalholzschnitt, teils in photozinkographischen Reproduktionen ausgeführt. Das Bemerkenswerte an diesen Zeichnungen ist eine verblüffende Schwarzweisskunst, die den spröden Stoff glänzend bewältigt und eine unerhörte Farbigkeit ausstrahlt.



Die zusammengehörigen Seitenpaare zeigen Bilder und Texte in einem etwas langweiligen ornamentalen Rahmen von Kolo Moser. Das hier auf S. 200 gezeigte Beispiel ist die rechte Hälfte eines Seitenpaares, auf dem, wie immer, dem rechts stehenden Holzschnitt links die ganzseitige photozinkographische Reproduktion eines ähnlichen Vorwurfs gegenübergestellt ist, was zu interessanten Vergleichen Anlass giebt. Das ganze Werk ist ein charakteristisches Beispiel moderner Illustrationskunst von ausgesprochenster Eigenart und künstlerischer Einheitlichkeit. Es sei ferner hingewiesen auf die Festschriften des Norddeutschen Lloyd und der Hamburg-Amerika-Linie. Von diesen beiden Werken verdient das letzte in seiner künstlerischen Gestaltung durch Emil Orlik den Vorzug. Ferner sei genannt die Festschrift der Vossischen Zeitung und die zweibändige Geschichte der Familie Lessing. Dieses letzte Werk zeigt die neuzeitlichen Reproduktionstechniken in hoher Vollendung und eine Bereitstellung reicher Mittel, die leider nicht sonderlich glücklich in antiquierten Dekorationskunststücken verbraucht sind. Dazu liegt kein Grund vor in einer Zeit, die hervorragend schöne Schriften, passendes Schmuckmaterial, sowie begabte Buchkünstler und verständige Drucker kennt. So fehlt es uns nicht an Möglichkeiten zur Schaffung guter Buchkunst, wohl aber an Einsicht in künstlerischen Dingen und am guten Willen, bei passenden Gelegenheiten die richtigen Leute zu finden und gewähren zu lassen. Wir sind auf dem Wege zu einer Buchkunst, die ihr Ziel nicht in einer Häufung von Dekoration sieht, sondern eine planvolle Ausnutzung rein typographischer Mittel erstrebt und die den Buchinhalt weniger in einer gesucht individuellen als vielmehr in einer selbstverständlich erscheinenden künstlerischen Form darbietet.



CHRONIK

Cornel von Fabriczy †. Am 5. Oktober ist in der medizinischen Klinik zu Tübingen der ausgezeichnete und erfolgreiche Kunstforscher dem schweren Herzleiden, das ihm in den letzten Jahren auch die geistige Produktion lahm gelegt hatte, erlegen. Fabriczy (geb. 3. September 1839 zu Leutschau in Ober-Ungarn) gehört der älteren Generation von Kunsthistorikern an, die mit dem Ernst und Eifer der Autodidakten in reifen Jahren sich ihrem Lieblingsfach zuwandten, nachdem sie sich in anderen Berufen tüchtig erwiesen hatten. Er kam von der Architektur her, die er, unter Anderen auch, bei Semper in Zürich studierte, und war Jahrelang in zum Teil abgelegenen Gegenden seines Vaterlandes als Eisenbahningenieur thätig. Mit erschütterter Gesundheit quittierte er 1876 den anstrengenden Dienst, legte auf ausgedehnten Reisen die Fundamente einer sorgfältigen kunsthistorischen Bildung und liess sich 1880 in Stuttgart nieder, das ihm von da an Heimat und Arbeitsstätte wurde.

Von der modernen Kunst, die ihn anfänglich beschäftigte, ist er bald zur italienischen Renaissance übergegangen, der er die ununterbrochene Arbeit seines Lebens geweiht hat. Immer enger sich einkreisend, gehörte sein gelehrtes Interesse schliesslich ganz dem Quattrocento an. Dass er aber dabei nicht den Überblick über das Ganze verlor, beweist seine Bearbeitung des grossen Architekturabschnittes von Burckhardts Cicerone. Sein Hauptwerk ist der 1892 erschienene „Brunelleschie", eine erschöpfende Monographie, gegründet auf sorgfältigster und umfassendster Archivforschung. In der Aufspürung, Erschliessung und Kommentierung der alten Quellen war Fabriczy Meister, und wenigstens unter den deutschen Fachgenossen konnte sich Keiner hinsichtlich der Dokumentenkenntnis mit ihm vergleichen. Von den Baumeistern des Quattrocento war es nur ein Schritt zu den Bildhauer-Architekten und den reinen Plastikern, wobei er unsere Kenntnisse mit einigen ganz neuen Namen bereicherte oder Biographie und Werkfolge bekannter Meister ergänzte und neu ordnete. Das Jahrbuch der Kgl. Preussischen Kunstsammlungen enthält die lange Folge seiner oft umfangreichen Aufsätze, die eine wertvolle Ergänzung zu den glänzenden, auf ganz anderer Methode beruhenden Forschungen Wilhelm Bodes darstellen. Die Kunstfreunde haben ihm ein ausgezeichnet unterrichtendes Buch über die „Medaillen der italienischen

Renaissance“ (1903) zu danken, worin er es verstanden hat, das Gründliche mit Gefälligkeit belehrend vorzutragen.

Aber seine Natur neigte nicht nach einer solchen Wirkung in die Breite. In beinah völliger Abgeschlossenheit lebend, fern von den Anregungen und den Hilfsmitteln einer grossen Stadt, fühlte er sich als strenger Fachgelehrter, dessen einzige Sorge die Förderung der Wissenschaft war. Der Ernst, mit dem er seinen mühseligen Forschungen nachging, die echte Begeisterung, die ihn die Sprödigkeit mancher Materie nicht empfinden liess, waren bei ihm mit allerhand Absonderlichkeiten gepaart, die ihn, den Weltfremden, zu einer originellen Persönlichkeit stempelten. Aller Komfort war ihm fremd, seine Bedürfnisse schnitt er auf das geringste Mass zu, seine Kleidung rechnete mit der ganzen liebenswürdigen Nachsicht, die Italiener in diesem Fall dem bescheidenen Forestiere zugestehen, seine Archivexzerpte schrieb er auf schon benutzte Postquittungen oder Papiere, die schon anderweitig verwendet worden waren, seine Briefe bestanden aus losen Blättern, die er von Schreiben an ihn abgetrennt hatte, seine Kuverts wurden kunstreich gewendet, um nochmals beschrieben zu werden, der Engräumigkeit einer Postkarte trat er siegreich mit der zierlichsten Perlschrift, den dichtest gedrängten Zeilen entgegen. Und während er so den Anschein des Geizes erweckte, sicherte er der ungarischen Akademie der Wissenschaften eine Summe von 200000 Kronen.

Seine Verdienste um die Wissenschaft haben späte, doch hohe Anerkennung gefunden. Die Akademie der Wissenschaften zu Budapest ernannte ihn 1903 zu ihrem Ehrenmitgliede, die philosophische Fakultät der Universität Tübingen verlieh ihm ein Jahr darauf das Ehrendoktorat.

Noch ist seine Lebensarbeit in Zeitschriften zerstreut. Läge sie gesammelt vor, man würde staunen über die Summe von Energie, die sie darsellt, und erst in ihrer Gesamtheit würde sie erkannt werden als das, was sie ist: die gesicherte, unumstössliche Grundlage zur wissenschaftlichen Erkenntnis eines der reichsten Gebiete künstlerischer Produktion. Hans Mackowsky.

❋

Ludwig Knaus, der am 7. Dezember, 81 Jahre alt, gestorben ist, bedarf keines Nekrologs. Es ist seit vierzig Jahren viel von seiner Kunst gesprochen worden und so wird es auch ferner in manchem Jahrzehnt noch bleiben. Auch in Zukunft wird oft noch mit seiner dem Lebensbehagen ohne Trug schmeichelnden Genrekunst exemplifiziert werden, weil sich in dieser düsseldorfisch-berlinischen Kleinbürgermalerei in liebenswürdiger Weise alle Vorzüge vereinigen, die man einer dem eigentlich Künstlerischen, im höheren Sinne, fern bleibenden Malerei überhaupt nachsagen kann. Wenn nachgewiesen werden soll, inwiefern Liebermanns Genre, zum Beispiel, etwas grundsätzlich Anderes ist als das der siebziger und achtziger Jahre, so werden diese Jahrzehnte von Knaus immer am charaktervollsten repräsentiert werden; und will man zeigen, welche bürgerlichen Tugenden sozusagen die von unsern Vätern geliebte Malerei, trotz all ihrer unfaustischen Selbstbescheidung, eigen waren, so wird man wieder zuerst immer auf Knaus weisen. Von diesem Künstler wird auch Der, der das Wesentliche seiner Kunst ablehnt, stets im Tone liebender Achtung sprechen; denn es war Ludwig Knaus, innerhalb des ihm von Natur und Talent angewiesenen beschränkten Kreises, ein ganzer Mensch und ein Gründlicher. Er bleibt seinem Volke ein Lebendiger. Nicht dass in seinen Werken ewig lebendige Wahrheit und Schönheit wäre; aber er verkörpert eine Generation. Das macht ihn historisch. Sein Nekrolog soll es sein, dass der Geist seiner Werke fort und fort zu den Debatten um eine lebendige deutsche Malkunst — wenn auch nur als ein Opponent — zugelassen wird.

❋

Der Bildhauer Bosselt aus Düsseldorf ist zum Direktor der Kunstgewerbeschule in Magdeburg gewählt worden. — Der Autor des in diesem Hefte publizierten Aufsatzes „Das repräsentative Buch“, Heinrich Wieynk, ist als Lehrer einer Klasse für Flächenkunst an die Charlottenburger Kunstgewerbeschule berufen worden.

❋

Der Verlag Bruno Cassirer sammelt, mit der Absicht, sie in Buchform zu veröffentlichen, Briefe von namhaften deutschen und ausländischen Malern, Bildhauern und Architekten des neunzehnten Jahrhunderts. Er bittet Alle, die als Erben, Empfänger oder Sammler im Besitze solcher Briefe sind, ihm davon Mitteilung zu machen.



EVA GONZALÈS, SPAZIERRITT
AUSGESTELLT IN DER VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLERINNEN, WIEN



KUNSTAUSSTELLUNGEN

WIEN

Unter dem Titel „Die Kunst der Frau“ hat die vor kurzem gegründete *„Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs“* in den Räumen der *„Secession“* ihre erste Ausstellung veranstaltet.

Der grosse Mittelsaal ist der retrospektiven Abteilung eingeräumt, die einen gut orientierenden Überblick über die Frauenkunst vergangener Jahrhunderte ermöglicht. Die Veranstalterinnen der Ausstellung, die für Wien ein mehr gesellschaftliches als künstlerisches Ereignis ist, griffen in der Zeit weit zurück, und wenn man auch von der Nürnberger Nonne Margaretha, die von 1459 bis 1470 religiöse Bilder malte, Arbeiten nicht zu sehen bekommt, wird doch von der ein Jahrhundert später tätigen Porträtistin Sofonisba Anguisciola, der um 1535 in Cremona geborenen, nachmals spanischen Hofmalerin, ein Selbstbildnis gezeigt, das man im Hofmuseum, dem es entliehen ist, gewöhnlich übersah. Im hohen Alter erblindet, in Genua hausend, ist sie in der Kunstgeschichte als mütterliche Freundin van Dycks genannt. Ihr folgt, zeitlich am nächsten, Chatharina Sanders van Hemessen, Schülerin ihres Vaters Jan, eines mittelmässigen Malers und Mitgliedes der Sankt Lukasgilde in Antwerpen, mit einem Madonnenbild. Hieran reihen sich: die Bologneserin Elisabetha Sirani, eine Nachahmerin Guido Renis, die Stillebenmalerin Maria van Oosterwyck, die Blumenmalerin Rachel Ruijsch, die Franz Hals-Schülerin Judith Leyster und sonst noch viele Malerinnen der verflossenen Jahrhunderte aus Holland, Italien, Frankreich, England und Deutschland. Zu den bemerkenwertesten Stücken dieser Abteilung gehören die Arbeiten von Rosalba Carriéra, M. L. E. Vigée le Brun, Adelaide Labille de Vertus und Angelika Kauffmann.

Als einziges modernes Werk inmitten der alten erregt ein Ochsenbild von Rosa Bonheur unsere Aufmerksamkeit. Unsere Anteilnahme wird nun erwartungsvoller. Unsere Grossmütter, Mütter, Schwestern, Frauen und Freundinnen mitwirken zu sehen am Werk der Kunst unserer Zeit, muss begreiflicherweise unsere Sehbegierde aufs äusserste anreizen. Zuerst rasch, dann langsamer durchschreiten wir die acht Seitenräume, die den grossen Mittelsaal einkreisen, achtsam schauend, aufnehmend, analysierend. Die Betrachtung einzelner Bilder erregt ästhetische Lustgefühle, manche der Malereien schmeicheln dem Auge durch sanfte Farben, anmutige Formen, durch einen heiteren Lyrismus, andere wieder

setzen in Erstaunen durch ihre virtuose Mache, aber nicht eine packt und bezwingt. Noch zögert man, macht innerlich Winkelzüge, um sich die Wahrheit nicht selbst eingestehen zu müssen, wähnt sich befangen, voreingenommen, ungerecht, kämpft mit widerstreitenden Empfindungen und muss sich schliesslich doch sagen, dass all diese Malereien von Frauen Kunst aus zweiter Hand sind, übertragene Bilder gleichsam, Spiegelkunst. Freilich ist man sich bewusst, dass Eigenart, auch in der Kunst des Mannes selten ist. Aber die Unoriginalität, die man hier bemerkt, ist von wesentlich anderer Art. Man sieht, dass Berthe Morisot und Eva Gonzalès ebenso von Manet abhängen, wie etwa Elisabetha Sirani von Reni, dass die Malerinnen, freiwillig oder unfreiwillig, nur den Abklatsch ihres sie beherrschenden Meisters darstellen.

Ich will nicht bloss mir, sondern auch den Künstlerinnen und der Öffentlichkeit gegenüber aufrichtig sein und sagen: die gegenwärtige interessante und lehrreiche Frauenkunst-Ausstellung in der Wiener Sezession vermittelt uns beispielhaft deutlich die Erkenntnis, dass die Frau auch als Künstlerin vom Manne befruchtet werden muss, wenn sie hervorbringen soll. Die Frau hat keine eigene Kunst. Die Frau ist künstlerisch nicht untalentiert, durchaus nicht, ihre Befähigung zur Anpassung, ihre anmutige Geschicklichkeit ermöglichen ihr die Erlangung alles Erlernbaren. So vermag sie sich beispielsweise jede, auch die virtuoseste Technik anzueignen; aber sie vermag nicht die allerschlichteste selbständige künstlerische Handschrift auszubilden. Man sieht es in dieser Ausstellung, wo die verschiedenen Malerinnen den verschiedensten Moden und Manieren folgen, in den äusserlich aufgefassten Techniken von Liebermann, Zügel, Putz, Hayek, den Malern der „Scholle", den Meistern von Dachau, Whistler, Manet und allen möglichen andern Künstlern.

Das kritische Ergebnis dieser Frauenkunst-Ausstellung ist eine Neubestätigung der kunstschöpferischen Unfruchtbarkeit der Frau. Diese Wahrheit mag den Frauen bitter schmecken; wer jedoch — wie Vally Wygodzinski sagte, eine von ihnen, die „im Kampfe um die Kunst" unterlag — mit seinen Werken heraustritt, hat keine Schonung zu fordern und wird keine erfahren.

Arthur Roessler



MARIE BASHKIRTSEFF, SELBSTBILDNIS
VON DER KÜNSTLERIN SELBST ZERSCHNITTEN
AUSG. IN DER VEREINIGUNG ÖSTERREICHISCHER KÜNSTLERINNEN, WIEN

MÜNCHEN

In der *Modernen Galerie (Thannhauser)* fand im November eine erlesene Ausstellung von Werken Camille Pissarros statt. Während man aus der ersten, selten vertretenen Zeit des Meisters (vor 1870) nur ein kleines Dorfinterieur sah, war vornehmlich die mittlere Periode seines Schaffens (Ende der siebenziger Jahre) mit mehreren charakteristischen Werken vertreten, die für den ruhigen Gang Pissarros zwischen Renoir und Monet sprechen. Aus dem letzten Jahrzehnt wurden eines der bekannten Louvrebilder, dann „Louvre im Schnee" (zweimal) und „Louvre im Herbst", auch einige der Bilder Pissarros aus England gezeigt. —

Der *Münchener Kunstverein* veranstaltet unter Leitung von Dr. August Goldschmidt anlässlich der fünfzigjährigen Mitgliedschaft des Kaisers von Österreich im Januar 1911 eine Ausstellung von österreichischen Bildern aus Privatbesitz, die u. a. verschiedene unbekannte Werke von Waldmüller und Pettenkofer enthalten wird. —

U.-B.

DRESDEN

Zum sechzigsten Geburtstag Gotthard Kuehls hatten sich jüngere Künstler zu einer Ausstellung bei *Richter* vereinigt, die die Anregungen zeigen sollte, die Kuehl während seiner sechzehnjährigen Dresdner Thätigkeit auf die heutige Generation ausgeübt hat. Man sah im wesentlichen Dresdner, wie die ehemaligen „Elbier" und eine Reihe jüngerer Künstler wie Dietze, Wilhelm, Gelbke u. a. — Die *Galerie Arnold* brachte eine interessante Aus-



BERTHE MORISOT, IM GARTEN
AUSG. IN DER VEREINIGUNG ÖSTERR. KÜNSTLERINNEN, WIEN

stellung von Gemälden Ferdinand Kobells, des Vaters Wilhelm von Kobells. Man spürt trotz der starken Nachdunklung die Synthese von Dekoration und Ausdruck, das Verflechten des Naturlebens mit der Tradition von Ruisdael und Everdingen, zu der allerhand Erinnerungen an Claude und Johannes Both kommen. Zuweilen spricht irgendein intimer Reiz, wie ihn englische Landschaften der Zeit dann und wann haben; zuweilen dominiert die Gobelinlandschaft. Man hätte gerne einiges von den Landschaftsradierungen Kobells daneben gesehen.

P. F.

LEIPZIG

Die *Deutsche Graphische Ausstellung* im *Buchgewerbehaus* gab einen geschickt zusammengestellten Überblick über den heutigen Stand der graphischen Künste, ohne wesentlich Neues zu bieten. Von Kalckreuth, Käthe Kollwitz, Ludwig von Hofmann, Klinger bis zu Hans Meid Pechstein, und den Brückenleuten brachte sie Beispiele, zeigte Arbeiten aus Wien und München, Berlin, Dresden, Leipzig, Weimar und Karlsruhe. Neben vortrefflichen Blättern von Hans Meid, Adolf Schinnerer, Richard Dreher blieben ein paar farbige Holzschnitte Moritz Melzers, einiges von Nolde, Pechstein, Sterl, Georg Gelbke, Friedrich Preuss im Gedächtnis. P. F.

BONN

Im Januar findet im Museum eine *Ausstellung moderner Kunst aus Bonner Privatbesitz* statt, auf der Arbeiten von Trübner, Thoma (Frankfurter Zeit) Scholderer, Leistikow, L. von Hofmann, von guten Holländern, wie Jakob und Willem Maris, und von Franzosen, wie Cross und Signac zu sehen sein werden.

PARIS

DEUTSCHES UND FRANZÖSICHES KUNST-GEWERBE IM HERBSTSALON*
VON ROGER MARX

Der durch Rührigkeit und Geschmack bekannte Schriftsteller Otto Grautoff, der die Seele dieser Ausstellung gewesen ist, hat kürzlich in einem Aufsatz nachgewiesen, dass von jeher künstlerische Beziehungen zwischen Frankreich und der Hauptstadt Bayerns bestanden haben. Die Anwesenheit der Münchner Kunstgewerbler im Herbstsalon ist demnach eine Manifestation, die sich logisch den Überlieferungen der Geschichte angliedert.

Die Ausstellung wurde durch die Münchner Vereinigten Werkstätten vorbereitet; darum ist es aber auch von vornherein geboten zu betonen, dass sie eine bestimmte Schlussfolgerung auf den Stand der angewandten Künste im ganzen Deutschland nicht zulässt. Der Erfolg des neuen Kunstgewerbes ist in Deutschland von der Dezentralisation abhängig, von Zentren, die fast ebenso zahlreich sind wie die Bundesstaaten, aus denen das Reich besteht. Die Kunst variiert in Deutschland von Provinz zu Provinz, von Stadt zu Stadt, je nach ihrer Lage, Art und Sitte. Die Ausstellungen von



DORA HITZ, BILDNIS
AUSG. IN DER VEREINIGUNG ÖSTER. KÜNSTLERINNEN, WIEN

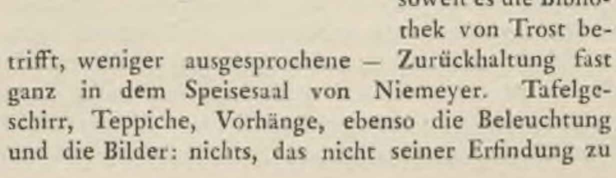


* Anm. d. Red. Da es interessieren wird, die Meinung eines französischen Kunstkenners über diese Veranstaltuug zu hören, so bringen wir, vor unserm Herbstsalon-Bericht, diesen für uns geschriebenen Aufsatz eines der bekanntesten Pariser Kunstschriftsteller zur Kenntnis unserer Leser.

Paris 1900, von St. Louis, von Darmstadt, Dresden, München und Brüssel haben die Variationen deutlich gezeigt, die auf einer Reise in die Länder jenseits des Rheins in auffallender Weise zutage treten. Was der Herbstsalon zeigt, ist also nur der gesonderte Kunstgebrauch eines einzigen lebendigen Mittelpunktes.

Man studiere diese Manifestation für sich selbst; sie bietet Vieles, das in hohem Grade interessiert und belehrt. Die Eigentümlichkeiten, die den Pariser stutzig machen, sind Zeichen und Gewähr für ihr Heimatsrecht; mehr als eine Absonderlichkeit, die Befremden erregt, steht in vollkommenem Einklang mit der Münchner Tradition. Doch betrachten wir lieber diese Abteilung in ihrer Gesamtheit, als uns bei Einzelheiten aufzuhalten. Die achtzehn Säle sind alle ein Zeugnis für die absolute, willfährige Unterwerfung unter die Autorität des Architekten. Er ist der Meister des Ganzen: Konstruktion, Anordnung, Dekoration, alles richtet sich nach seinen Plänen; man könnte ihn wohl einen Komponisten nennen, der die Ausführung nach seiner eigenen Partitur leitet, und die Mitarbeiter, die ihm helfen, die fügsamen Instrumente eines klaren, festen Willens. Es kann geschehen, dass er neben der Bedeutung der Konstruktion den Geschmack bei der Anordnung ausser acht lässt, — und das ist bei Emanuel von Seidl der Fall. Man hat das Augustinerbräu in München und den Pavillon in Brüssel in zu lebhafter Erinnerung, als dass





ALPHONSE LEGROS, BILDNIS. RADIERUNG
AUSGESTELLT IN DER BERLINER SEZESSION

es erforderlich wäre, bei der Persönlichkeit des Künstlers zu verweilen. Seine Bedeutung ist ausserordentlich; das hindert jedoch nicht, dass sein Musiksaal, der logisch in der Anlage ist, dem französischen Besucher einen Eindruck von kalter Majestät, von Traurigkeit hinterlässt. Auch ist nichts gegen die grandiosen Proportionen des ovalen Saales von Veil zu sagen; Fenster- und Türöffnungen sind genau am rechten Platz und die Wandmalereien geschickt angebracht, aber das Mobiliar, von jener Schwerfälligkeit, dem der bayrische Geschmack sich instinktiv zuneigt, verwirrt und beunruhigt den lateinischen Sinn für Eleganz. Zwei Schlafzimmer, eines für die Frau, das andere für den Mann bestimmt, geben eine Probe von dem mutmasslichen Umfang und der Schwere des Fehlers. Im Augenblick kommt in München der Wunsch, weibliches Empfinden und dessen (verhältnismässig neue) Anforderungen zu befriedigen, noch wenig in Betracht. Jedoch geht aus diesen Ausführungen hervor, dass dieser Mangel an Entgegenkommen sich in dem Masse vermindern wird, wie die Lage der Frau im Leben und in der Gesellschaft Bayerns sich verändert. Bringt man aber Rasse und Sitte in Anschlag, so verschwindet diese, — soweit es die Bibliothek von Trost betrifft, weniger ausgesprochene — Zurückhaltung fast ganz in dem Speisesaal von Niemeyer. Tafelgeschirr, Teppiche, Vorhänge, ebenso die Beleuchtung und die Bilder: nichts, das nicht seiner Erfindung zu

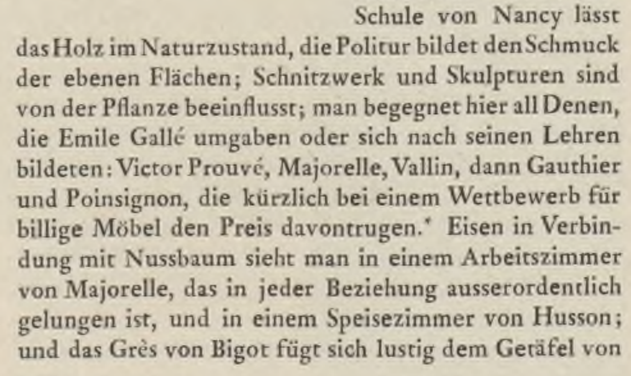
verdanken wäre, und mehr als einmal unterschreibt man die Vorzüge seiner dekorativen Motive. Es ist leicht erklärlich, aus welchen Gründen das Boudoir von Otto Baur sicher ist, noch mehr Beifall zu finden: die Harmonie der Töne darin ist von grosser Zartheit, die Sessel sind leicht gebaut und mühlos umzustellen, und man findet hier eine rationelle Verschmelzung englischer Prinzipien und solcher, die bei der Fabrikation geschweifter Holzmöbel vorherrschen.

Primum vivere, deinde philosophari. Erfindung ist das Lebensprinzip der angewandten Künste. Und die Münchner Künstler erfinden und schaffen; sie schaffen mit einem vollendeten Geschmack, ohne Anlehnung an französische Tradition, sind aber der Vervollkommnung fähig und richten ihr Augenmerk fortwährend auf Verfeinerung. Die Lehre, die sie aufstellen, geht vielleicht weniger aus ihren Arbeiten hervor als aus den Mitteln, die sie dabei anwenden. Disziplin, Ordnung, Methode: darin liegt die Ursache ihrer Macht, das Geheimnis ihres Schaffens. Bei ihnen giebt es kein Einzelstreben, kein zielloses Wollen, sondern eine strenge Konzentration der Kräfte zur besten Erreichung eines gemeinsam verfolgten Zieles. – „Folge eines schmiegsamen Charakters, leichter Verzicht auf angeborene Unabhängigkeit“, sagen die Franzosen. Bleibt nur zu wissen übrig, ob Künstler und Handwerker, indem sie sich so „hierarchisieren“, nicht einen stärkeren Gemeinsinn zeigen.



FR. DE GOYA, MAJA UND DER MANN IM MANTEL
AUSGESTELLT IN DER BERLINER SEZESSION

Was hatte Frankreich nun dieser bedeutsamen Manifestation gegenüberzustellen? Ein Schauspiel seiner Vorzüge und seiner Schwächen. Trotz der Entfernung, trotz aller Schwierigkeiten und Kosten, war die Münchener Ausstellung zurzeit der Eröffnungsfeier vollständig fertig und mit einem Katalog von mustergültiger Genauigkeit versehen. In der französischen Abteilung aber wurde noch vierzehn Tage nach der Eröffnung an den letzten Einrichtungen gearbeitet. Sie ist willkürlich auseinandergerissen, oben, unten, links und rechts. Die bedeutendsten Namen fehlen: nichts von Eugène Gaillard, nichts von Maurice Dufrêne, nichts von Théodore Lambert, nichts von Emile Gallé; denn ist die Schule von Nancy auch vertreten, so weckt doch kein Meisterstück der Kunsttischlerei die Erinnerung an ihren Gründer und Leiter. Allem ist die Eile und Improvisation anzumerken. Aber ist dieses Fieber, dieses Stürmen nicht das Zeichen einer beständigen Vitalität? Nein, der Saft ist nicht erschöpft, der Baum nicht tot, und sein Astwerk kann wieder grünen und üppige Blüten treiben. Wenn Frankreich nur die Lehre dieser Schulen für sich anwenden wollte! Wenn die Organisation seiner Museen dem Handwerker gestatten wollte, von den Sammlungen zu lernen, wenn man die Talente zu gruppieren, zu vereinigen wüsste und den Volksgeist beeinflussen und zwingen könnte sich notwendigen Neuerungen anzupassen, anstatt sich davon abstossen zu lassen — so würde die Hoffnung bald zur Gewissheit werden. Das erste Vergleichsresultat aus dieser unmittelbaren Nachbarschaft der Münchner und Franzosen ist, dass bei Diesen mehr das Grundgefühl für richtige Abwägung ist. Die Phantasie ist massvoller in Frankreich, bei grösserer Leichtigkeit und mehr Heiterkeit im Malerischen. In dem Wunsche, Luxusmöbel vor Banalität und Nachahmerei zu bewahren, bringt Baignères wieder eingelegte Arbeiten auf und hebt sie durch silberne Basreliefs noch mehr hervor. Die Schule von Nancy lässt das Holz im Naturzustand, die Politur bildet den Schmuck der ebenen Flächen; Schnitzwerk und Skulpturen sind von der Pflanze beeinflusst; man begegnet hier all Denen, die Emile Gallé umgaben oder sich nach seinen Lehren bildeten: Victor Prouvé, Majorelle, Vallin, dann Gauthier und Poinsignon, die kürzlich bei einem Wettbewerb für billige Möbel den Preis davontrugen.* Eisen in Verbindung mit Nussbaum sieht man in einem Arbeitszimmer von Majorelle, das in jeder Beziehung ausserordentlich gelungen ist, und in einem Speisezimmer von Husson; und das Grès von Bigot fügt sich lustig dem Getäfel von



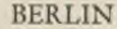
* Die Münchner Ausstellung brachte leider nur sehr luxuriöse Einrichtungen zu hohen Preisen.

heller Eiche ein. Hier ist der Erfolg der Diskretion in der Verwendung des Metalls und der Keramik zuzuschreiben. Sowohl Jallot wie Gallerey und Selmersheim suchen ruhige Profile, einfache Linien, eine nüchterne Note. Mäcenate und grosse Magazine haben bei mancher Initiative und bei manchen dieser Fortschritte wohl eine Rolle gespielt. Es sei noch auf die immer mehr in Aufnahme kommende Richtung hingewiesen, Kinder, Kranke und Arbeiter mit künstlerischem Mobiliar zu umgeben. Ist eine Furcht berechtigt, so wäre es die, dass eine übertriebene Reaktion dahin führen könnte, in Ärmlichkeit, Trockenheit und Steifheit zu verfallen. Die Franzosen wollen „le confort paré d'élégance"; der alte Wunsch kann vielleicht jetzt wiederholt werden. Aber ist er nicht, zum Teil wenigstens, schon durch Charles Plumet erfüllt? Sein Kabinett für einen Kupferstichliebhaber ist vom Standpunkt der neuen Möbelkunst wohl das Entscheidendste und am meisten französische, was der Herbstsalon zu bieten hatte. Schon von fern wird der Blick durch die Zartheit einer feinen Harmonie gefesselt; der mit grauer Tapete bekleidete und hellen Kunsttischlereien ausgestattete Raum ist von einer Atmosphäre von Ruhe, Behaglichkeit und Freundlichkeit erfüllt. Man prüfe in der Nähe die Details dieses Drehsessels, in dem es sich gut sitzt, dieses Tisches, an dem es sich gut schreibt, diese soliden und doch so graziösen Fächer, deren ingeniöse Einrichtung die Besichtigung und Handhabung der Gravuren erleichtert: man ist ebenso betroffen von der vollen Berücksichtigung positiver Bedürfnisse wie von der Schönheit der Proportionen, der Qualität der Linien und der Einheitlichkeit aller Teile, die nach einer athenischen Forderung „einen Chor zu bilden scheinen". Die Ateliers von Tony Selmersheim haben die Entwürfe von Charles Plumet in vollendeter Weise ausgeführt. Ich glaube nicht, dass in Frankreich bisher so entscheidend gezeigt worden ist, auf welche Art die Einteilung der Arbeit und die geschickte Verwendung des zuverlässigsten, einfachsten und wunderbarsten Werkzeugs: der Maschine, das Streben nach moderner Schönheit fördern können.



FRITZ OSSWALD, RANGIERBAHNHOF
AUSG. IN DER MODERNEN KUNSTHANDLUNG (THANNHAUSER), MÜNCHEN

Eine solche Gegenüberstellung kann alles in allem nur nützlich sein. Frankreich wird künftig die zu verfolgende Bahn einschlagen, um zu einer besseren Anwendung von Fähigkeiten und Kräften zu gelangen, die aus Mangel an sachgemässer Vereinigung zersplittert werden, aber immer noch lebendig sind. Und die Münchner Künstler ihrerseits werden sich davon überzeugen, wie wirksam Grazie und Geist sich mit dem Streben nach Schönheit vereinigen lassen. Vielleicht werden gerade die Vorteile dieser Erfahrung, die von uns geforderte internationale Ausstellung* sozialer Kunst beschleunigen, die ohne Beschränkung der Grenzen und ohne Unterschied der Rasse, nur durch den Segen einer mehr allgemein verbreiteten Schönheit, helfen soll das menschliche Dasein zu erhöhen.



BERLIN

Eine Kollektion des nun bald sechzigjährigen G. Schönleber bei *Fritz Gurlitt* zeigt die ruhig gesammelte Kalckreuthnatur dieses Künstlers in all ihrer Solidität. Diese Karlsruher Landschaftskunst liegt nicht nur geographisch in der Mitte etwa zwischen München und Norddeutschland. Sie mischt Atelierhaftes aus München mit Berliner Sachlichkeit; sie ist nicht so dekorativ schwungvoll wie die Münchner und nicht so unbedingt phrasenlos profan, wie die Berliner Malerei; sie ist in jeder Beziehung eine Kunst der Mitte. In günstigen Augenblicken vermag der Lierschüler Tonfeinheit und Tonwahrheit zu vereinigen. Zum Beispiel in der „Luftstudie" und im „Regenabend im Dorfe". Man hat aber den Eindruck, als hätte Schönleber sich mehr auf eine bestimmte Natur beschränken sollen. Es ist zu vielerlei, wenn er hier in Holland malt — auf den Spuren Jakob Maris' — dort, viel akademischer, in Italien, und

* „De l'art Social et de la necessité d'en assurer le progrès par une exposition": Les *Idées modernes,* Janvier 1900.

dann wieder, so fein zuweilen wie ein Fontainebleauer in Deutschland. Vielleicht könnte eine Stoffbeschränkung dieseThaulowartigeNatur noch viel stärker machen. — In den vorderen Räumen bekräftigt Ernst Oppler mit Landschaften aus Dieppe, was in diesem Heft über seine Arbeiten auf der Schwarz-Weissausstellung gesagt worden ist. Er hat sich sehr entschieden hinaufentwickelt. Malgonia Stern, eine Hitzschülerin, deren Arbeiten eine andere Wand bedecken, ist vielleicht die feinste und kultivierteste unter unseren Amateurinnen. Man kann von ihren Bildern, vor allem von ihren Landschaften und Stilleben sagen, dass sie neben mancher Arbeit unserer Sezessionisten ihren Platz behaupten. —

Bei *Paul Cassirer* waren Bilder von Ulrich Hübner, Bonnard, ein paar geistreich zarte Landschaften von Hedwig Moos und einige etwas schwere Arbeiten von Klein-Diepold zu sehen. Hübner gehört seiner geistigen Natur nach zu Schönleber etwa. Nur hat er den Vorteil als ein Jüngerer und als Norddeutscher in die neue, tragende Bewegung der Malerei hineingeraten zu sein. Es ist eine sehr ernst gemeinte Landschaftsmalerei, wovon Hübner uns Proben zeigt. Von Natur schwer und trocken, führt Hübner sein Talent durch Einsicht, Energie und künstlerische Selbstzucht hier und da über sich selbst hinaus, so dass man in Bildern wie „Stadtansicht", „Stilleben" oder „Weg im Wald" jenes innere Leben und Weben der Natur, wenigstens zum Teil, gemalt sieht, das das eigentliche Objekt der grossen Impressionisten war. Merkwürdig ist freilich, wie verschieden Hübners Bilder unter sich sind; es fehlt noch der einheitliche Persönlichkeitston. — Der ist auch bei Bonnard nicht durchaus vorhanden. Dieser Nachfolger der Impressionisten ist zu guten Teilen Eklektizist. Ein Eklektizist des Modernen; in der Mitte ungefähr zwischen Impressionismus und Dekoration. Dort steht er neben Vuillard und hier neben Roussel. Ein dekorationslüsterner Degasschüler, der die Pikanterien seiner Farbensteindrucke in die Ölmalerei hineinträgt. Interieurintimitäten und Stilleben von grosser Feinheit (z. B. „Beim Kaffee", „Die blaue Tasse") stehen neben einer spielseligen Ornamentalempfindung. Alles ist wie improvisiert, kokett und kapriziös. Aber eine grosse Gründlichkeit und ein ausserordentlich erzogenes Talent stehen hinter all dem geistreichen Impressionsspiel. Die Prosa der grossen Vorgänger wird in seiner Hand zu rhythmischen Lyrismen, hier und da sogar zum Vers-Rokoko. Eine Kunst, gefällig und zärtlich, und doch so kräftig, dass sie frei von aller Süsslichkeit bleibt. Aber eine Kunst, die nicht Schatten wirft und wie körperlos in der Entwickelung dasteht. —

In *Caspers Kunstsalon* begegnet man, wie fast immer, interessanten Einzelheiten. Es sind Werke von Daumier, Slevogt, Liebermann, Brandis, Hans Herrmann, Mayrshofen und Anderen darunter.

Eine *Ausstellung dänischen Kunstgewerbes im Kunstgewerbe-Museum* vermag von ihrer Notwendigkeit nur teilweise zu überzeugen. Am interessantesten für uns ist, was von der im Profanbau sehr feinen, englisch kultivierten und im Niveau sehr gleichmässigen dänischen Architektur gezeigt wird. Auf diese zu nebensächlich behandelte Abteilung hätte der Hauptnachdruck gelegt werden müssen. Im eigentlich Kunstgewerblichen findet man die feinsten Arbeiten unter den Bucheinbänden, im Typographischen und unter den keramischen Arbeiten. Überhaupt in der Kleinarbeit. Gute Handwerkstraditionen sind auch in der bäuerlich derbe Silberwirkungen bevorzugenden Schmuckkunst. Die Möbel aber, die gezeigt werden, sind durchweg verfehlt. Ihre Überladenheit lässt mit Wehmut an die gerade in Dänemark so unendlich feinen Empiremöbel zurückdenken. Dass unser neues Kunstgewerbe von dem dänischen Entscheidendes lernen könnte, ist nach dieser Veranstaltung nicht zu sagen. Was es — von der Kopenhagener Porzellanmanufaktur, von Bindesböll, von Willumsen u. s. w. — lernen konnte, hat es im wesentlichen bereits gelernt. Das Ereignis der Ausstellung ist die Erscheinung des Freskomalers Joachim Skovgaard, dessen Malereien in der Kirche zu Wiborg etwas wie einen dänischen Hodler ahnen lassen. Wir werden auf diesen merkwürdigen Künstler noch zurückkommen. —

❊

ERKLÄRUNG

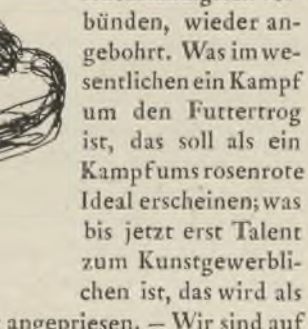
Der Maler Emil Nolde, Mitglied der Berliner Sezession, hat uns, mit Bezug auf Heft 3, Seite 152 dieser Zeitschrift, einen Brief geschrieben, dessen wesentlichen Inhalt wir — orthographisch buchstäblich — hier wiedergeben:

„Ich danke Ihnen, dass Sie zwei meiner Zeichnungen in Kunst und Künstler reproduzierten. Es sind ja zwar einige Jahre vergangen seitdem Sie versprachen einen Artikel über mich zu bringen, aber ich kann Ihnen es verzeihen denn ich weiss unter welch schwierigen Verhältnissen Sie die Redaktion von Kunst und Künstler führen, und wie sehr Sie unter Beeinflussung Ihre Anschauung geben müssen. Für die den Reproduktionen begleitenden Worte erwarten Sie gewiss nicht, dass ich Ihnen meinen Dank sage, denn unter dem Anzeichen wohlwollend zu sein sind sie eigentlich für mich und die anderen besprochenen so nachteilig geschrieben als es ungefähr möglich wäre. Wir wissen wohl, dass erst die neue Kunstzeitschrift unsere Anschauung gerecht werden wird, so gut wie Kunst und Künstler die Anschauung und die Interessen der Künstler der alten Art befürwortet, wo ja alles mehr oder weniger unter dem Geschäftszeichen Liebermann steht. Dem so klugen alten Liebermann geht es wie so manchem klugen Mann vor ihm — er kennt seine Grenzen nicht. Sein bedeutendes Lebenswerk: seine agitatorischen Leistungen für die Sezession und die Kunstanschauung für die diese eintrat zerblättert und zerfällt, er sucht zu retten,

wird dabei nervös und phrasenhaft. Ähnlich wie hier ergeht es ihm mit seiner Kunst. Er veranlasst, dass so viel wie möglich über ihn geschrieben und publiciert wird, er macht, malt und stellt aus so viel er nur kann. Die Folge davon ist, dass die ganze junge Generation übersatt schon nicht mehr seine Arbeiten ansehen kann und mag. Dass sie erkennt wie absichtlich dies alles ist, wie schwach und kitschig nicht nur seine gegenwärtigen Arbeiten sondern auch so manche seiner früheren es sind. Die Kritik wird bald zur gleichen Ansicht gelangen, das grosse Publikum folgt und so verschwindet der qualitativ ungenügend fundamentierte Kunstbau Liebermanns . . . .“

Da Nolde diesen Brief mit begreiflichem Autorenstolz abschriftlich weiter verbreitet hat, und da auch die uns betreffenden Teile des Briefes – ohne unsere Einwilligung – in einem für die Mitglieder der Sezession bestimmten Rundschreiben abgedruckt sind, wodurch das Schreiben dann sogar in die Tagespresse geraten ist, so können wir diese Manifestation leider nicht ignorieren. Schweigen — wozu Geschmack und Reinlichkeitsgefühl raten — würde dem sich hier erprobenden Verleumdungsmut nur neue Nahrung geben; und am Ende würde dann gar die Sache der Kunst darunter leiden. Die Insinuation Noldes — dem niemals ein „Artikel“ versprochen worden ist, der uns vielmehr jahrelang in lästiger und eines Künstlers unwürdiger Weise seine Interessen aufzudrängen gesucht hat — der Geist von „Kunst und Künstler“ stände unter Beeinflussung und im Geschäftszeichen Liebermanns, verdiente schweigend nur den Papierkorb, wenn das in diesem Fall bäurisch plump Ausgesprochene in gewissen Kreisen nicht immer noch gern geglaubt würde. Allen diesen Leuten, die eine ihnen intellektuell unerreichbare Arbeit zu verdächtigen lieben, soll es bei dieser Gelegenheit mit aller Deutlichkeit einmal gesagt werden, dass „Kunst und Künstler“ nur von einer Autorität beeinflusst wird: von der Autorität guter Kunst. Wer uns andere Motive unterschiebt, der lügt. Da wir Liebermann für den besten unter den lebenden deutschen Malern halten, so ist häufig von ihm die Rede, so fordern wir ihn von Zeit zu Zeit auf, seine uns wertvollen Kunstanschauungen auszusprechen. Das ist unser ganzes Verhältnis zu ihm. Dass die Initiative zu Publikationen jeder Art von der Redaktion ausgehen muss, weiss jeder Orientierte. Ausnahmen suchen nur die allzu interessierten Noldenaturen herbeizuführen. Man muss schon so kindlich sein, sich als Dreiundvierzigjähriger den Jüngsten zuzurechnen, muss die Unbesonnenheit so weit treiben, als Sezessionsmitglied in dieser Weise zu Fremden von seinem Präsidenten zu sprechen,* kurz, muss schon geartet sein, wie dieser Briefschreiber, um zu glauben, die gute Kunst, der ein Künstler wie Liebermann und eine Revue wie die unsere mit manchem Berührungspunkt dienen, könne in einem Reklamegebäude hausen, wie Nolde es sich zum eigenen Gebrauch erträumen mag; um zu glauben, es käme immer wieder eine neue geniale Jugend in der Kunstentwickelung, es müsste immer „über etwas hinausgegangen“ werden und die unbedenklich van goghelnden Jünglinge von heute wären unbedingt die Klassiker, die Leibl und Liebermann von morgen. Noch wird die Bedeutung von diesen beiden Künstlern und ihrer Schulen kaum allgemeiner erkannt, und schon wird das so schwer Errungene vom proletarischen Anarchismus der Jüngsten, die sich damit de facto den Rückständigsten verbünden, wieder angebohrt. Was im wesentlichen ein Kampf um den Futtertrog ist, das soll als ein Kampf ums rosenrote Ideal erscheinen; was bis jetzt erst Talent zum Kunstgewerblichen ist, das wird als eine neue Monumentalkraft angepriesen. – Wir sind auf diesen Brief auch darum näher eingegangen, weil er ein gewisses Licht auf die letzten Kämpfe innerhalb der Sezession wirft. Man kann es nach diesem Symptom den wenn auch nicht als Taktiker so doch als Künstler Erprobten an der Spitze der Berliner Sezession, denen die deutsche Kunst Entscheidendes verdankt, gewiss nicht verdenken, wenn sie alle Machtmittel ihres Prestiges unbedenklich anwenden, um das mühsam Erreichte vor so leichtsinnigem Vandalismus zu sichern. Und man kann nicht schwanken, auf wessen Seite man sich zu stellen hat, wenn die Sache eine Entscheidung fordert.

D. Red.



ERNST BARLACH, ENTWURF
AUSGESTELLT IN DER BERLINER SEZESSION

* Nolde ist auf Grund einer Abschrift dieses Briefes, den er selbst an Liebermann geschickt hat, aus der Sezession entfernt worden.



UKTIONSNACHRICHTEN

BERLIN

Die Versteigerung der *Sammlung La Roche-Ringwald* aus Basel bei *Ed. Schulte* am 29. November giebt zu einigen grundsätzlichen Bemerkungen Anlass. Vor allem enttäuschte, als man die Sammlung, der ein so guter Ruf voranging, als Ganzes zu Gesicht bekam, ihre Gesamtqualität. Sie stellte sich dar, als ein Musterbeispiel jener in Deutschland beliebten Sammlermethode, mehr nach der Abgeschlossenheit eines Kunstwerkes im akademischen Sinne und mehr nach dem Namen des Meisters zu fragen als nach der Qualität; die ein Bild importanter findet, wenn zwei Figuren darauf sind als wenn nur eine gemalt ist. In Frankreich sammelt man anders. Niemals hätten Männer wie Viau und Rouart – um von Vielen nur Zwei zu nennen – mit Grundsätzen, wie La Roche-Ringewald sie befolgt hat, ihre vorbildlichen Sammlungen zusammengebracht. Der Schweizer hat offenbar gekauft, was auf den grossen Jahresausstellungen der letzten Jahrzehnte Aufsehen erregte und Namen hatte. So kommt es, dass seine Leiblsche „Spinnerin" – die mit 75000 M. (Leipziger Museum) überzahlt erscheint –, nicht im ganzen, sondern nur in Einzelheiten von hoher Qualität war, und dass seine Bilder von Zügel just zu den unfrischesten dieses Malers gehören (die „heimziehenden Schafe" brachten 14000 M., die „Lämmer" 5150, „Kuh und Stier am Wasser" 4900 M. usw.). Charakteristisch ist auch, dass der Sammler neben mässigen Bildern von Böcklin (auch das gerühmte „Bergschloss" – 28000 M. gehört dazu) einen der am meisten charakteristischen erwischt hat, nämlich die „Susanne im Bade". Dieses Bild ist darum für Böcklin so bezeichnend, weil es in seiner Drastik durchaus erzählend und illustrativ ist. Bemerkenswert ist übrigens der Vergleich der Preise von Böcklin und Leibl. Vor zehn Jahren war es umgekehrt. Ein weiterer Beweis, dass die sogenannte naturalistische Kunst jetzt den Markt beherrscht, ist der Preis, der für Liebermanns Frühwerk (1874) „Invaliden im Lotsenhaus" bezahlt ist (15000 M.), und ferner der Umstand, dass zum erstenmal Studien von ihm mit Bilderpreisen bezahlt worden sind (4300 M. und 2750 M.). Charakteristisch für die Sammlung waren auch Bilder eines „komponierenden Landschafters" wie Baisch, über den die Zeit doch schon hinweggegangen ist. Immerhin brachten seine Arbeiten noch 5500 und 4700 M. Merkwürdig hoch ist auch ein Bild Schreyers mit 25000 M. bezahlt worden; und dass Fritz August Kaulbach noch einen Preis wie 13200 M. erzielen kann, muss als Beweis gedeutet werden, wie sehr auch auf dem Kunstmarkt konservative Gesinnung herrscht. Ziemlich unerwartet, aber mit mehr innerer Gerechtigkeit sind die Bilder Munkacsys im Preise stark zurückgegangen („Das Leihhaus" 13100 M., „Zigeunerlager" 12600 M.). Erfreulich ist der Preis von 5000 M. für Burnitzens Landschaft, eines der feinsten Werke der Sammlung. Uhdes „Heiliger Abend" ist mit 20000 M. normal bewertet, ebenso Trübners Bild mit 7300 M. Bemerkenswert sind noch folgende Preise: G. von Max: „Der Anatom", 10500 M.; Fritz Thaulow, zwei Landschaften, 6700 M. und 8500 M.; A. Stäbli, Landschaft, 8000 M.; Fr. von Lenbach: Virchow, 11500 M.; Fr. von Defregger: „Das Ave Maria", 9100 M.; A. Burger: „Mainlandschaft", 6300 M.; Fritz Böhle: „Kartoffelernte", 11500 M. Hans Thoma: „Christus und die Samariterin", 10100 M.; „Weiden", 12200 M. Gesamterlös etwa 700000 M. Alles in allem: eine Sammlung mit einem etwas dürren Altersgesicht. –

Die Segantini Sammlung Alberto Grubicys brachte bei *R. Lepke* unter anderen folgende Preise: Die Liebesfrucht: 2950 M.; die Stimme: 3120 M.; Schneestudie: 3400 M; Liebesgöttin: 22500 M; Tote Gemse: 3500 M das Abendgebet: 3080 M; Galoppierender Schimmel; 5200 M; die Kürbisernte: 10000 M.

MÜNCHEN

Die Versteigerung der Gemäldesammlung des Kunsthändlers Riegner zeigte allein bei Friedrich Voltz (Kühe im Wasser 8750 M. — Kühles Plätzchen 6000 M. — Markt in Weilheim 9100 M.) ein auffälliges Resultat. Den Rekord schufen wie immer Lenbach (zwei Bismarckbilder 28600 M.), Kaulbach (Mädchenkopf 6000 M.), Defregger (Plauderei 9700 M.). Sogar Knaus erreichte mehr als 5000 M., während eine Skizze von Trübner (Lady Macbeth) für 2900 M. zugeschlagen wurde. Die Münchner Kunst der Jahre 1875 bis 1900 ist selten so charakteristisch vertreten gewesen wie in dieser Sammlung.

WIEN

Bei *Gilhofer und Ranschburg* werden im Januar Blätter von österreichischen Graphikern des sechzehnten, siebzehnten, achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts versteigert (Austriaca und Viennensia); darunter auch die einschlägigen Bestände der Sammlung Lanna, Prag.

PARIS

Am 23. November wurde im *Hotel Drouot* die *Privatgalerie Bernier* unter den Hammer gebracht. Der Auktion wurden einige andere moderne Bilder hinzugefügt. Die meisten Gemälde gingen unter dem Marktwert ab; nur Vuillard und Denis hielten sich gut. Vieles wurde von den Bernheims zurückgekauft. Im ganzen wurden 39097 Fr. erzielt. —



NEUE BÜCHER

Hermann Konnerth. Die Kunsttheorie Conrad Fiedlers. R. Piper & Co. München 1909.

Hildebrand hat in praktischer und theoretischer Arbeit eine reformatorische Reinigung unserer Kunstvorstellung durchgesetzt, deren Beschränkung und protestantische Nüchternheit wir gerne in den Kauf nahmen um des Sicherheitsgefühls willen, das sie uns im engen Rahmen gab. Sie kam ja nicht als Endpunkt, sondern nur als Ausgangspunkt in Betracht und sie führte uns zu Erscheinungen, die zwar weit über sie hinausgehen, die uns aber ohne sie vielleicht verschlossen geblieben wären. Die Gewinnung Hans von Marées ist uns noch unmittelbar gegenwärtig, nun folgt ihr im engsten Zusammenhang die Erschliessung der grossen Gedankenwelt Conrad Fiedlers. Nicht die persönlichen Beziehungen der Drei sind massgebend für ihre allmählich sich ergebende Einordnung in eine ansteigende gemeinsame Entwicklungslinie, sondern die inneren Zusammenhänge ihrer Kunst- und Weltvorstellung.

Fiedlers Schriften sind schon Jahrzehnte lang bekannt und in engem Kreise auch gewürdigt, erst heute aber sind sie aktuell, erst heute haben wir das Organ, sie unmittelbar zu erfassen. Das schönste Zeichen dieser Reife unseres Verständnisses ist das vorliegende Buch, dessen gehaltene Tonart und strenge Sachlichkeit gleichsam eine posthume Nachwirkung der vornehmen Persönlichkeit Fiedlers ausstrahlen und deshalb dem Gegenstand so adaequat erscheinen: Konnerth



ANTON DE PETERS, ZEICHNUNG

zeichnet in selbständigen und sehr prägnanten Formulierungen die Grundlinien der Fiedlerschen Gedankenwelt nach und überall klingt ein inneres Verstehen mit, das sich mit der wissenschaftlichen Beherrschung des Stoffes organisch verbindet. Den grössten Wert des Buches scheint mir die klare Herausarbeitung des inneren Zusammenhanges zwischen der Fiedlerschen Kunsttheorie und der Kantischen Erkenntnistheorie darzustellen, wie ihn Fiedler ja selbst angedeutet hat. Sehr willkommen sind auch die Klarheit und die Überzeugungskraft, mit der Konnerth im Fiedlerschen Sinne die strengen Abgrenzungen der Kunsttheorie gegen die Ästhetik, das heisst der Gesetzlichkeit des künstlerischen Schaffens gegen die Gesetzlichkeit des Schönen vertritt. Dass Fiedler das Prinzip des Schönen von dem Prinzip der Kunst trennte, das war ja seine eigentliche Kantische That.

Aus dem Nachlass Fiedlers veröffentlicht Konnerth am Schlusse seines Buches einige markante Abschnitte. Wir freuen uns, in Konnerth den Herausgeber des ganzen Nachlasses bald begrüssen zu können.

Man kann nichts Besseres über dieses im besten Sinne geistreiche Buch sagen, als dass jenes von Isolde Kurz überlieferte Scherzwort: in der Trinität von Hildebrand, Marées und Fiedler, habe der Letzte die Rolle des heiligen Geistes gespielt, — durch Konnerths Ausführungen einen ernsten und tiefen Sinn erhalten hat.

W. Worringer.

Arnold Fortlage: Anton de Peters, ein kölnischer Künstler des XVIII. Jahrh. Strassburg, J. H. E. J. Heitz, 1910.

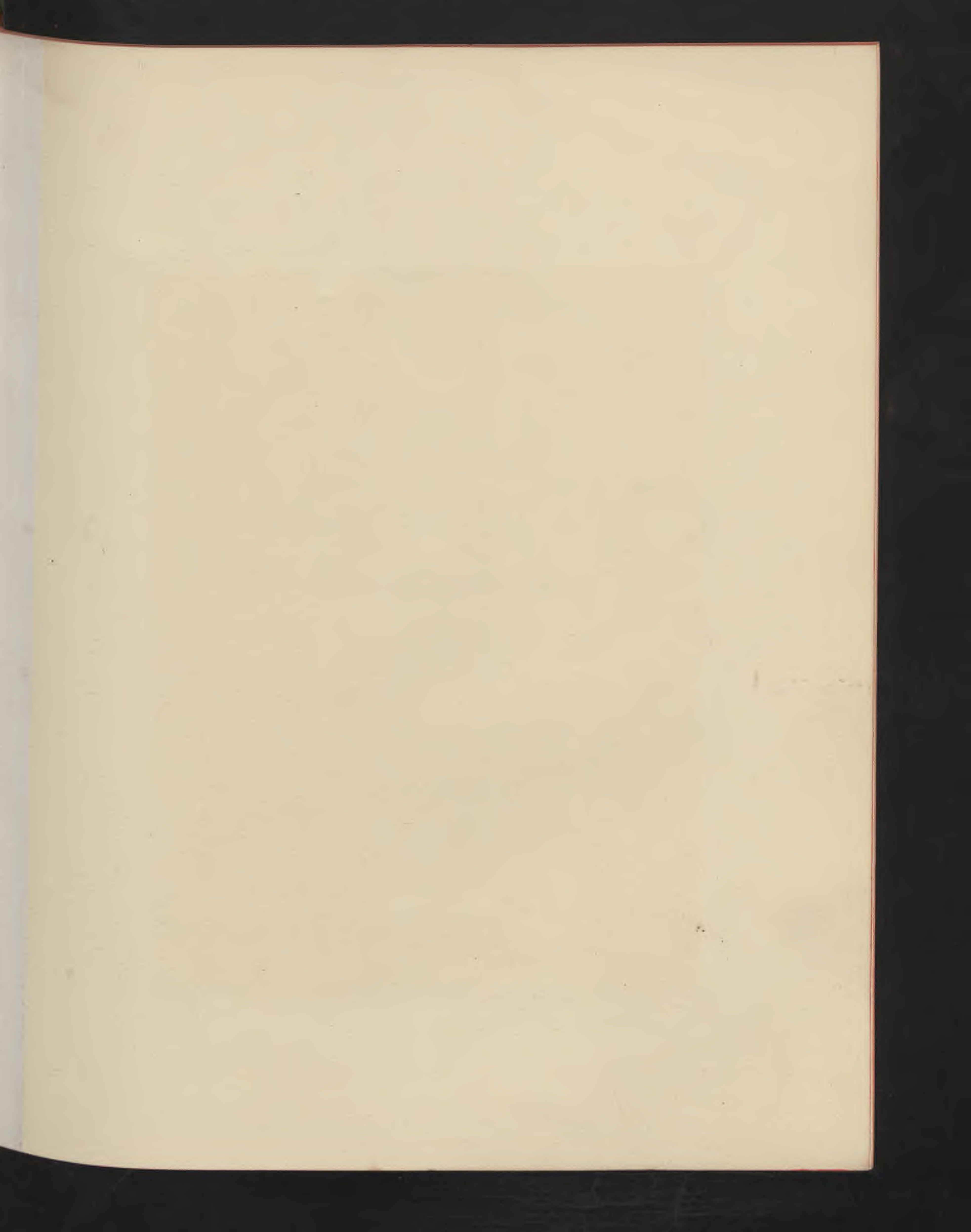
Auf den kunsthistorischen Landkarten ist jenes Gebiet, das wir deutsches Rokoko heissen, noch genau so weiss, wie auf den geographischen die Gegend um die Kongoquellen; und die Monographien über unsere Maler im achtzehnten Jahrhundert lassen sich an den Fingern abzählen. Warum eigentlich diese Missachtung einer ganzen Epoche unseres Kunstschaffens? Weil die Meisten damals wie Franzosen malten, andere die Holländer kopierten, etliche wieder auf van Dyck oder die Bolognesen schwuren und die „deutsche Note", die trotzdem aus all diesen Gemälden klingt, nur einen berühmten Satz von Portalis zu bestätigen scheint: l'art allemand est souvent lourd et peu spirituel" . .? Oft vielleicht, aber zum Glück nicht immer, und zu den deutschen Ausnahmen dieser französischen Regel zählte auch der Maler Anton de Peters, den eine ungemein dankenswerte, ebenso geistvoll geschriebene wie sorgfältig gearbeitete Studie Arnold Fortlages der unverdienten Geringschätzung, besser Vergessenheit, entriss. Freilich, zu unseren Grossen wird man Peters, diesen zum Pariser gewordenen Rheinländer, den geschickten Nachahmer von Boucher, Fragonard und leider auch Greuze, nicht zählen dürfen, weil in seinen Werken „nicht eine starke, einzige und scharf gegen alle anderen abgesetzte Künstlerpersönlichkeit zum Ausdruck kommt, sondern nur das Wollen einer ganzen Zeit aus ihnen tönt". Aber mag seine Individualität, gerade weil sie nicht recht ausgeprägt scheint, mehr den Kultur- als den Kunsthistoriker fesseln, es giebt doch Zeichnungen von Peters, so erfüllt von prickelnder Grazie und verliebtem Charme, dass Forteum gewiss nicht übertreibt, wenn er von den besten dieser Studien nach dem nackten Frauenkörper behauptet, man könnte ihnen getrost alles Lob spenden, das die Goncourts für „ces académies de femmes de Boucher" übrig haben. Solche peintres des femmes waren aber bei uns immer ziemlich dünn gesät und darum darf Peters, dieser deutsche Repräsentant einer „wälschen" Spezies, wohl den Anspruch auf jene ehrenvolle Erwähnung in unseren Kunstgeschichten erheben, die ihm bisher zu Unrecht vorenthalten wurde.

Emil Schaeffer.



ANTON DE PETERS, ZEICHNUNG

NEUNTER JAHRGANG. VIERTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 22. DEZEMBER. AUSGABE AM ERSTEN JANUAR NEUNZEHNHUNDERTELF
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.





LEOPOLD von KALCKREUTH, KARTOFFELERNTE

ORIGINALRADIERUNG



DIE SAMMLUNG MARCELL VON NEMES IN BUDAPEST

VON

GABRIEL VON TÉREY



Die spanische Abteilung des Museums der bildenden Künste in Budapest übt auf den Kunstkenner des Auslands eine immer grössere Anziehungskraft aus. Und nicht mit Unrecht. Zu dem Grundstock, der, unter anderem, zwei Bilder von Goya aus der Esterházyschen Sammlung enthält, sind in den letzten Jahren wichtige Erwerbungen hinzugetreten: ein Jugendwerk des Velasquez, ein männliches Porträt von Carreño, eine Verkündigung von Greco und das berühmte Bildnis des Cean Bermudez von Goya. Der geistreiche Feuilletonist Ludwig Hevesi hat einmal Budapest die Goyastadt genannt — heute würde er vielleicht sagen: die Grecostadt. Denn seit einigen Wochen beherbergt das Museum der bildenden Künste eine ganze Reihe von Grecos seltsamster Art. Sie bilden einen Hauptbestandteil der Sammlung des Königlichen Rats Marcell von Nemes, die aus achtzig Stücken besteht und, in drei Sälen des Museums leihweise untergebracht, die Aufmerksamkeit der weitesten Kreise von Kunstkennern und Fachgelehrten auf sich gelenkt hat. Die Sammlung ist schon deshalb von seltener Qualität, weil aus ihr der ausgesprochene Geschmack und das Temperament des Sammlers sprechen. Obgleich die verschiedensten Schulen und Jahrhunderte in ihr vorkommen, so schwebt doch über all dieser Malerei der Hauch einer gewissen Einheitlichkeit. Wir haben lauter Meister vor uns, die gross gesehen haben, die nach Ausdruck suchten, die ihre ganz eigene Handschrift hatten. Unter ihnen steht Greco obenan, als eine verwirrende, blendende Erscheinung. Noch ist er nicht allen so geläufig, wie jene Meister, die wir, seit wir uns zurückerinnern, unser eigen nennen dürfen. Ohne das Gefolge einer imponierenden Literatur ist er

aus der Nacht des Vergessens aufgetaucht. Über sein Leben wissen wir noch wenig, noch hat sich Niemand gefunden, der in den Archiven von Venedig und Toledo seinen Spuren gründlich nachgegangen wäre. Fest steht, dass Domenico Theotocopuli, ein Grieche aus Kreta, etwa 1575 in Spanien eingewandert ist, nachdem er zuvor in Venedig unter Tizians, namentlich aber Tintorettos Einfluss gestanden. Dass er gerade nach Toledo kam, ist ein seltenes Geschick. Denn das war seine Stadt. Im Zickzack ihrer Strassen, im Aufstreben ihrer kühnen Silhouette aus Felsen heraus, in den kühlen klaren Farben ihrer Umgebung muss Greco die Wiederspiegelung seines Innern gefunden haben. Toledo sieht aus, als sei es gewachsen und nicht gebaut. Und so sind Grecos Werke gewachsen, wie aus einem leidenschaftlichen Willen heraus, der ihn zwang, über alle Konvention sich hinwegzusetzen und sich ganz anders auszudrücken, als seine Vorgänger und Zeitgenossen es thaten.

Betrachten wir die fünf Grecos der Sammlung Nemes. „Die grosse heilige Familie mit der gläsernen Fruchtschale" demonstriert am meisten, welch geschlossene Einheit eine Grecokomposition darstellt. Man könnte keine Figur sich wegdenken, kein Stück Gewand, kein Stück Wolke. Eines ist ohne das Andere undenkbar und eine eigene Atmosphäre, wetterleuchtend und blendend hüllt alles ein, suggeriert uns noch einen weiteren Luftraum, der ausserhalb des Bildes ist. Maria mit ihrem langgezogenen schmalen Grecogesicht und den leichten Schatten unter den Augen ist von einem farbigen Gewand umflutet, dessen leuchtende Töne noch gehoben werden durch den roten Mantel der neben ihr befindlichen Frau, die in schöner Bewegung ihren Arm um Mariens Schulter legt. Das Christuskind blickt nach der Glasschale mit den Früchten, die Joseph ihm darbietet. Diese Glasschale wirkt verblüffend, unzeitgemäss. Nicht als ob sie aus dem Bilde herausfiele. Nein, sie ist vom gleichen Geiste wie alles übrige, aber weil es eben eine schmucklose Glasschale ist mit Früchten darin, fällt es auf, mit welch einfachen Mitteln sie gemalt ist, wie hier die Impression der Wirklichkeit ohne jede Affektation, ohne jedes Schema wiedergegeben wird. Man denkt an Cézanne.

Der „grossen heiligen Familie" an Grösse und Bedeutung am nächsten ist das Bild „Christus am Ölberg". Hier stehen wir vor einer Auffassung, der wir nirgends sonst begegneten. Frei von jeder Überlieferung und Konvention erhebt sich die Phantasie Grecos und schafft sich eine eigene Erscheinungswelt. Im Vordergrund des Bildes liegen die Jünger schlafend in eigenartiger Stellung und Anordnung. Ihre leuchtenden Kleider verraten im Spiel ihrer Falten und der Klarheit ihrer Töne den Sucher Greco, der auch mit einem Gewand etwas sagen konnte. Man sollte nicht glauben, dass diese Gruppe, die in Farbe und Bewegung so reich ist, noch übertrumpft werden könnte durch den Hauptvorgang des Bildes. Und doch ist die Steigerung da. Hoch oben auf seltsam grüner Wiese naht ein Engel dem knienden Christus. Der Engel erscheint auf einer hellen Wolke und ist weissglühend, wie von innen heraus leuchtend. Christus in seinem karminroten Gewand strahlt in überirdischem Glanz. Im Hintergrunde ragen merkwürdige Gebilde in die Luft. Sind es die zerklüfteten Felsen von Toledo oder sind es Wolkenmassen? Hinten in der Nacht ahnt man die Ebene, es blitzen ein paar Fackelträger geheimnisvoll in ihr auf, aber ganz entfernt, wie eine Vision.

Auch ein drittes Bild, „die heilige Magdalena", ist ganz in des Meisters eigenartiger Art empfunden, obgleich der tizianische Einfluss sich hier noch am stärksten bemerkbar macht. Das Bild gehört in des Meisters frühtoledanische Periode. Die massige Gestalt der Heiligen scheint aus dem Felsen emporzuwachsen, die Atmosphäre um sie her, der Himmel mit den zuckenden Lichtern hilft mit die Emphase des Gebetes zu steigern.

Ausser diesen drei Bildern grossen Formats fesseln auch die zwei kleineren im hohen Maasse unsere Aufmerksamkeit. Das eine zeigt den heiligen Andreas mit einem weissen Bart, der in Silbertönen spielt und wirkungsvoll absticht von dem in kühner Weise nebeneinandergesetzten saftigen Grün und Blau des Gewandes. Ebenso eigenartig, monumental, wirkt auch Jacobus als Pilger (nicht Christus, wie Meier-Graefe sagt). Ein echt spanischer Typus, übergross und schlank, schreitet er daher mit dem Stab in der Hand. Hier ist die Landschaft besonders bemerkenswert, es ist Toledo, umwoben von dem Schatten des Abends.

Auch ein anderer Spanier, den erst die Neuzeit vollauf würdigt, ist in der Sammlung ausgezeichnet vertreten, es ist Francisco de Goya. „Eine Karnevalszene" giebt die Quintessenz seines Wesens. Wir sehen auf einem öffentlichen Platze mit düsterer Architektur ein wildes Narrentreiben, lauter abenteuerlich vermummte Gestalten mit Masken. Ihre



DOM. THEOTOCOPULI, GEN. EL GRECO, CHRISTUS AM ÖLBERG

Realität ihrer Materie. Dann eine Studie zu der „Olympia“ und das Porträt von Clemenceau. Dieses Bild in seinen stumpfen grauen Tönen trägt einen eigenen Akzent. Das Ganze scheint auf zwei, drei Töne gestimmt zu sein und ist so einfach wie möglich vorgetragen. Von den verschiedenen Bildern Renoirs will ich ein Pastell hervorheben. Es ist das Brustbild einer etwas dekolletierten üppigen Brünette mit hellem Teint. Die Töne sind gleichsam hingewischt, sie legen sich streichelnd über die starken Formen und suggerieren direkt das Fleisch. Auch bei Degas ist es die Suggestion, das Anblitzen des Gegenstandes, was so intensiv wirkt. Wie sich seine Balleteusen zur Erde beugen, wie das Rampenlicht sie anstrahlt, wie ihre Gazekleidchen flimmern, das ist die Eingebung momentaner Impression und wirkt auch als solche auf den zwei Nemesschen Bildern. Nun kommt Cézanne, der für die malerischen Werte der Natur, „die aufs Äusserste reduzierte Form gefunden hat“, dem die Materie als solche Quantité négligeable ist, der lieber hundert Vergehen gegen Zeichnung und Perspektive begeht, als dass er nur ein Bruchteil Dessen unterdrückt, was er für wichtig hält zu sagen. Zwei Stilleben könnten Dem, der Cézanne noch nicht mit den richtigen Augen zu sehen gelernt hat, banal erscheinen, so wie bei dem Bilde eines „jungen Mannes“ zuerst verschiedene Unmöglichkeiten und Verzeichnungen auffallen dürften. Und doch wirkt er durch die Verteilung seiner Tonwerte, durch seine Flächenwirkung, die er mit anscheinend so einfachen Mitteln erreicht, auf den Kenner stärker als irgendeiner der übrigen Impressionisten. Delacroix ist mit einer Märtyrerszene in der Arena vertreten. Das ist die grosse französische Geste in unvergessliche Farbenwerte



DAVID TENIERS D. J., DER KÖNIG TRINKT

Lustigkeit hat etwas Grauenhaftes und die Farbentöne, von denen sie umwoben sind, erhöhen diesen Eindruck. Ein anderes Bild des Meisters, „die Trinker“ (etwa 1816), ist mit der gesunden derben Realistik gemalt, die Goya in so hohem Maasse zu Gebote stand, die Figur links wirkt wie ein Franz Hals.

Mit den Goyabildern schlägt Marcell von Nemes die Brücke, die zu seiner Kollektion moderner französischer Malerei und zu den Impressionisten hinüberführt. Er hat die bedeutendsten Erscheinungen jener Periode systematisch gesammelt. Was ihn hier leitete, war aufrichtige Neigung, was ihn unterstützte, ein absolut sicherer Blick. Da sind die berühmten „Pfirsiche“ von Manet. Beinahe greifbar in der zu den Sinnen sprechenden



FR. DE GOYA, DIE TRINKER



REMBRANDT, KÖNIG DAVID

aus stark, man hat das Gefühl als sei hier das Ende der Welt, als hörte jenseits dieser Berge das Leben auf. Einen Kontrast zu Courbet bildet Corots in Silbertönen gehüllte Landschaft mit einigen Figuren als Staffage. Von Claude Monet sehen wir ein Meerbild. Wir befinden uns am Strande, vor uns ein Stück Land mit zugedeckten Schiffen. Aber ganz vorne am Wasser sind in Reih und Glied ein paar Fischerboote aufgestellt, die schauen wartend in das blaugrüne Meer hinaus. Das ist alles frisch und hell trotz der Kontraste von Dunkel und Licht. Man fühlt ordentlich die Seebrise. Ein Meerstück von Constable, der auf die moderne Malerei Frankreichs von entscheidendem Einfluss war, ist mit einem Zug ins Grandiose vorgetragen. Es stellt die Ankunft eines Admirals im Hafen von Plymouth dar. Die kulissenartige Anordnung der Schiffe, die dunkle Masse der Menschen an Bord, die flatternden Standarten, der von der Sonne beleuchtete Streifen Land, das alles giebt einen gewissen feierlichen heroischen Akzent.

aufgelöst. Die zwei Gestalten der Märtyrer, unglaubhaft in ihrem Pathos, wie sie, umringt von den zähnefletschenden Bestien, sieghaft dastehen, sind ein echtes Stück Delacroixscher Kunst.

In eine ganz andere Welt führen uns die Landschaften Gustav Courbets. Hier fühlen wir, wie ein Künstler die Grösse der Natur und der Einsamkeit erfasst hat. Eine Gebirgslandschaft mit dämmerigen Lokaltönen wirkt wie ein einziger wohlthuender Akkord. Auf einem andern Bilde — Courbet ist in der Sammlung Nemes mit sechs Werken vertreten — sehen wir ein einsames Dorf am Fusse des Gebirges liegen. Ein breiter Weg führt zu ihm in grossen Biegungen empor. Darüber ein blassblauer melancholischer Himmel, der zum grössten Teil mit einer dünnen Wolkenschicht bedeckt ist. Der Eindruck des Weltentrückten, Verlassenen dieses Erdenwinkels ist über-

Und wenden wir uns von den Freilichtmalern zu den Holländern, so finden wir auch hier eine grosse Anzahl von Werken, die in geschlossener Einheit ein Bild geben von den eminent malerischen Qualitäten dieses Volkes. Es fällt schwer, nur einzelne Meister hervorzuheben, weil alle vollwertig in ihrer Art sind. Da ist zum Beispiel ein Aelbert Cuyp, den man nicht so leicht vergessen wird. In einer Landschaft, die vom Glanz der Abendsonne überflutet ist, lagern breit und majestätisch zwei prachtvolle Kühe. Sie sind so eingestellt, dass sie unbedingt dominierend wirken und die Hauptaufmerksamkeit auf sich ziehen. Durch Auffassung und Beleuchtung ist ihnen aber Das, was man schlechthin das Tierische nennen möchte, genommen; sie sind gleichsam in eine höhere Sphäre verpflanzt. Adam Pynacker ist mit einer Abend-

landschaft am Fluss vertreten. Eine Fähre landet, und in kleinen Wagen werden allerlei Dinge, darunter auch ein totes Reh, landeinwärts gefahren. Die Wagen und die Menschen sind schon in halbes Dämmer getaucht, und doch ist jedes Detail deutlich zu erkennen. Wunderbar ist der gesättigte Goldton, in dem ein Teil des Flusses daliegt, und wie langsam der Schatten die Helle ablöst. Wie es die Holländer fertig bringen nur anzudeuten und doch deutlich zu sein, zeigt ein Gemälde von Jan van Goyen: „Am Meeresstrande". Es ist ganz dünn aufgetragen in wenigen blassen Tönen und leicht zeichnerisch behandelt. Aber jeder Mensch, jedes Pferd ist genau zu erkennen, mit ein paar Strichen sind ihre Konturen da, und sie leben. Ein schöner Hobbema aus der Frühzeit zeigt uns ein Stückchen Wasser, in dem rote holländische Häuser mit ihren spitzen Giebeln sich spiegeln. Von Jacob Ruijsdael sehen wir eine jener grandiosen Landschaften, die neben ihrer Naturtreue auch ein höheres Element enthalten: das über der Natur Stehen des Meisters. Rembrandt ist mit einem „David" vertreten. Geheimnisvoll blitzt das Gold seiner Krone aus dem Halbdunkel hervor, die Gesichtszüge sind aus tiefem Schatten heraus modelliert und tragen jenen Ernst und jene Grösse, die nur Rembrandt in ein menschliches Antlitz zu legen versteht. In eine heitere Welt führt uns David Teniers der Jüngere mit seinem berühmten Bilde: „le roi boit". Hier ist holländische Lebenslust und vor allem die Freude am Trinken derb naturalistisch zum Ausdruck gebracht. In Nicolaus Maes „Mutterglück" ist viel Gefühl und wohlthuende warme Farbe, die junge Mutter mit ihrem Kinde an der Brust ist menschlich einfach gesehen, und der sie umgebende Raum schlicht und würdig.

Nun kommen eine ganze Reihe von prächtigen holländischen Stilleben, die sich alle gegenseitig übertreffen. Soll ich das grosse Stilleben von Abraham van Beyeren hervorheben mit den lebenswahren Seefischen, oder Willem Kalffs Bild mit der chinesischen Vase und der halbabgeschälten Zitrone, oder Jan Davidsz de Heem mit seinem



M. HOBBEMA, LANDSCHAFT

angeschnittenen Schinken, der zum Anbeissen ist, und seinen Früchten, die das Leben selbst sind. Das Blumenbukett von Jan van Huysum in einer Vase ist verblüffend fein; der Künstler ist hier den kleinsten Details der Natur nachgegangen, sogar die Tautropfen auf den Blumenblättern hat er wiedergegeben. Sie hängen so glaubwürdig und beweglich auf ihnen, dass man meint, sie wegwischen zu können. Jan Brueghel hat seine „Blumen" in einem breiten Steingefäss arrangiert und ihre Struktur, die Zartheit ihrer Blütenkelche aufs feinste beobachtet.

Und zum Schlusse noch ein Wort über die Italiener. Unter ihnen hervorzuheben ist ein Werk aus der Zeit Lionardos, eine Madonna mit Kind von Giampetrino. In der Haltung der Mutter und der Bewegung des Kindes sehen wir jenen Bewegungsreichtum, der sich in den richtigen Grenzen zu halten weiss, und eine schöne gesättigte Farbe, die mithilft den Eindruck der Harmonie zu erhöhen. Auch die „Salome" von Andrea Solario zeigt uns den Reiz der lionardoschen Schule. Dann ist ein Jünglingskopf von Giovanni Battista Moroni besonders bemerkenswert, weil er gross gesehen ist und trotz genauester Berücksichtigung des Details doch noch betont, was zu betonen ist. Die ruhige Klarheit der Augen wirkt überraschend, ebenso die breite Behandlung der Haare, die wie eine grosse dunkle Masse gehalten sind; nur an einer Stelle teilen sie sich, um ein Stückchen Stirn durchschimmern zu lassen. Ein Architekturbild von Francesco Guardi fällt auf durch seine verblüffende Plastik, man sollte meinen, nur ein Skulptor könne so sehen. Der Tempel in der Mitte eines Platzes ist so freistehend und rund, dass man buchstäblich um ihn herumgehen zu können glaubt. Es würde zu weit führen, wollte ich die übrigen italienischen und deutschen Bilder (darunter eine ausgezeichnete Pietà von Barthel Bruyn) einer eingehenden Betrachtung würdigen; so viel sei nur gesagt, dass sie wohl alle in ihrer Art sich würdig der auserlesenen Sammlung Marcell von Nemes einfügen.



PAUL CÉZANNE, STILLEBEN



VINCENT VAN GOGH, DIE ZUGBRÜCKE. ZEICHNUNG

ERINNERUNGEN
AN VINCENT VAN GOGH
(1853—1890)

VON

DU QUESNE-VAN GOGH

So wie ein Strom, allen Hindernissen zum Trotz, unbeirrt dem Meere zufliesst, hatte das Genie seine Bahn gefunden.

Nach Hause gekommen, zeigte van Gogh im Familienkreise Aquarellzeichnungen, die er nach dem Leben der Grubenarbeiter gemacht hatte. Es war noch nicht viel, die Zeit war für ihn mehr wie ausgefüllt gewesen; jedenfalls waren es Zeichnungen, und was sie darstellten, das lebte: ein Grubenarbeiter vor seiner Hütte, die viel Ähnlichkeit mit unseren

Anm. d. Red. Dieses sind einige Teile aus dem Buche über van Gogh, das eine Schwester des Künstlers, Frau Du Quesne-van Gogh, geschrieben hat und das demnächst im Verlage von R. Piper & Co. erscheinen wird. Es sind in diesem Buche viele persönlich beobachtete Thatsachen mitgeteilt, die von bedeutendem biographischen Interesse sind in einer Zeit, wo die Persönlichkeit van Goghs über Erwarten das allgemeine Interesse auf sich hinzulenken gewusst hat. Die Entwickelung des Künstlers stellt sich nach diesem Buche in Kürze folgendermassen dar: Van Gogh war der älteste von sechs Geschwistern und war früh schon ein einsamer, sich zerquälender, ungelenker und sorgenvoller Mensch. Er wuchs auf in einem Dorfe Brabants, als Sohn des Pfarrers, zeigte früh ein leidenschaftliches, aber stilles Naturgefühl, modellierte schon im achten und zehnten Jahre Tiere mit vielem Talent und galt im Pensionat als hoffnungsvoller Schüler. Er kam als Lehrling sodann in eine Filiale des Kunsthändlers Goupil und hatte dort die erste intimere Berührung mit der Kunst, obgleich er eigentlich nur als Packer benutzt wurde. Er wurde als unbrauchbar entlassen, als er seinem Chef eines Tages erklärt hatte, Handel sei Diebstahl. Einem Zufall folgend wurde er darauf Lehrer der französischen Sprache in England, in dem Kosthaus eines Geistlichen, wo er aber auch mehr zum Einkassieren rückständiger Gelder als zum Unterrichten benutzt wurde. Ins Elternhaus zurückgekehrt, widmete er sich dem Buchhandel, wodurch ihm reichlich Gelegenheit zur Lektüre wurde. Mit Hilfe eines Onkels begann der Ziellose, das Sorgenkind der Seinen, sodann in Amsterdam zu studieren. Dabei überanstrengte er sich aber, geriet in die religiöse Bewegung und entschloss sich eines Tages, in den belgischen Bergwerksdistrikten den Ärmsten das Evangelium zu predigen. Bei einer Typhusepidemie gab er all sein Zehrgeld für die Kranken hin, so dass er selbst in äusserste Armut geriet. Nachdem der Vater den von Entbehrungen Geschwächten zurückgeholt hatte, brach in der Ruhe des Elternhauses das Maltalent dann endgültig hervor. Hier, im Jahre 1881, knüpfen die Schilderungen unserer Abschnitte an.

drentischen Hütten hatte. Ein Grubenarbeiterpaar, Mann und Frau, hagere Gestalten, mit Armen und Beinen, die wegen ihrer Magerkeit viel zu lang schienen, fahl die Kleider, fahl die Gesichtsfarbe, jeder mit einem schmutzigen Sack voll Schlacken auf dem Rücken, mit langen Schritten auf einem Weg gehend, der nicht mit Sand, sondern mit Steinkohle bedeckt war: alles armselig, kalt und schmutzig.

Von einer bekannten Adresse liess er sich Farben und Pinsel kommen, und nach wenigen Monaten bezog er die Zeichenakademie in Antwerpen.

Im Februar oder März wird er nach Antwerpen abgereist sein; Ende Mai, an einem Sonntag nachmittag, kam er höchst unerwartet den Gartenweg heraufgelaufen, der nach der Wohnung der Eltern führte. So sahen ihn seine Schwestern, die am Fenster mit Handarbeiten beschäftigt waren, mit seiner grossen Staffelei auf dem Rücken, in einem blauen Kittel, der bekannten Tracht flämischer Viehhändler, den filzenen Malerhut tief in die Stirn gedrückt.

Er wollte zunächst bei seinen Eltern bleiben, im Dorf gab es ja viel für ihn zu tun.

Es lag nicht gerade im malerischsten Teile Brabants, auch war der Bevölkerung weder die Umgänglichkeit noch herzliche Zuvorkommenheit eigentümlich, die es einem Maler ermöglicht, vollkommen ungezwungen unter ihr zu malen.

Was er da arbeitete, darf man getrost unbeholfen und fehlerhaft nennen, mit Ausnahme der Blumen.

Die Eltern des Malers wurden mit Fragen über ihren Sohn von teilnehmenden Freunden und Verwandten bestürmt...

Als ob es für sie nicht schon genügt hätte, sich in ihren Erwartungen betrogen zu finden und ihre Geldsorgen täglich wachsen zu sehen! Denn die Malweise ihres Sohnes erforderte viel Farbe, und Farbe ist teuer. Obendrein bewunderten sie seine Arbeiten durchaus nicht. Was sie nach ihrem Geschmack schön fanden, verwarf er mit verächtlichem Lächeln, und was er malte, war in ihren Augen wiederum schlechter Geschmack.

Die gegenseitigen Beziehungen waren in dieser Zeit nicht die glücklichsten. Zu Weihnachten ungefähr verschwand er plötzlich in keineswegs guter Stimmung und hinterliess die Eltern betrübt und in Unsicherheit darüber, wohin er sich wenden werde.

Sie glaubten schon, er sei zurück nach England gegangen, als er ihnen mitteilte, er beabsichtige im Haag zu arbeiten. Dort hatte er seinen Vetter Mauve besucht, durfte in dessen Atelier arbeiten und seine Cousine Ariette, Mauves Frau, der er in späterer Zeit einer seinen bekannten blühenden Baumgärten verehrte, hatte ihn in ihrem Hause freundlich aufgenommen.

Jetzt fühlte er sich selbst wachsen. Die Haagsche Malschule, deren Mitglieder ihm zumeist persönlich bekannt waren, fesselte ihn: Mauve durch die Zartheit und Poesie seiner Auffassung . . .

Die Bilder von Maris mit ihrer Frische und Sicherheit des ersten Angriffs interessierten ihn namentlich; auch Gabriel, de Bock und Poggenbeek und der Meister Aller: Israels. Sicher lernte der junge Künstler, so wie es bei ihm Gewohnheit war, von ihnen. Nachgeahmt aber hat er nicht Einen; er hielt sich ausserhalb ihrer Sphäre, und als Mauve ihm einmal riet nach Gips zu zeichnen und in seinem Atelier eine Figur in günstiger Beleuchtung aufgestellt hatte, warf er sie, auf die Gefahr hin, sie zu zerbrechen, um und verschwand aus dem Atelier. Begreiflicherweise galten die Beziehungen daraufhin als gelöst; denn Mauve, der ausserdem sehr leicht erregbar war, hatte auf ein derartiges Benehmen hin durchaus genug von ihm.

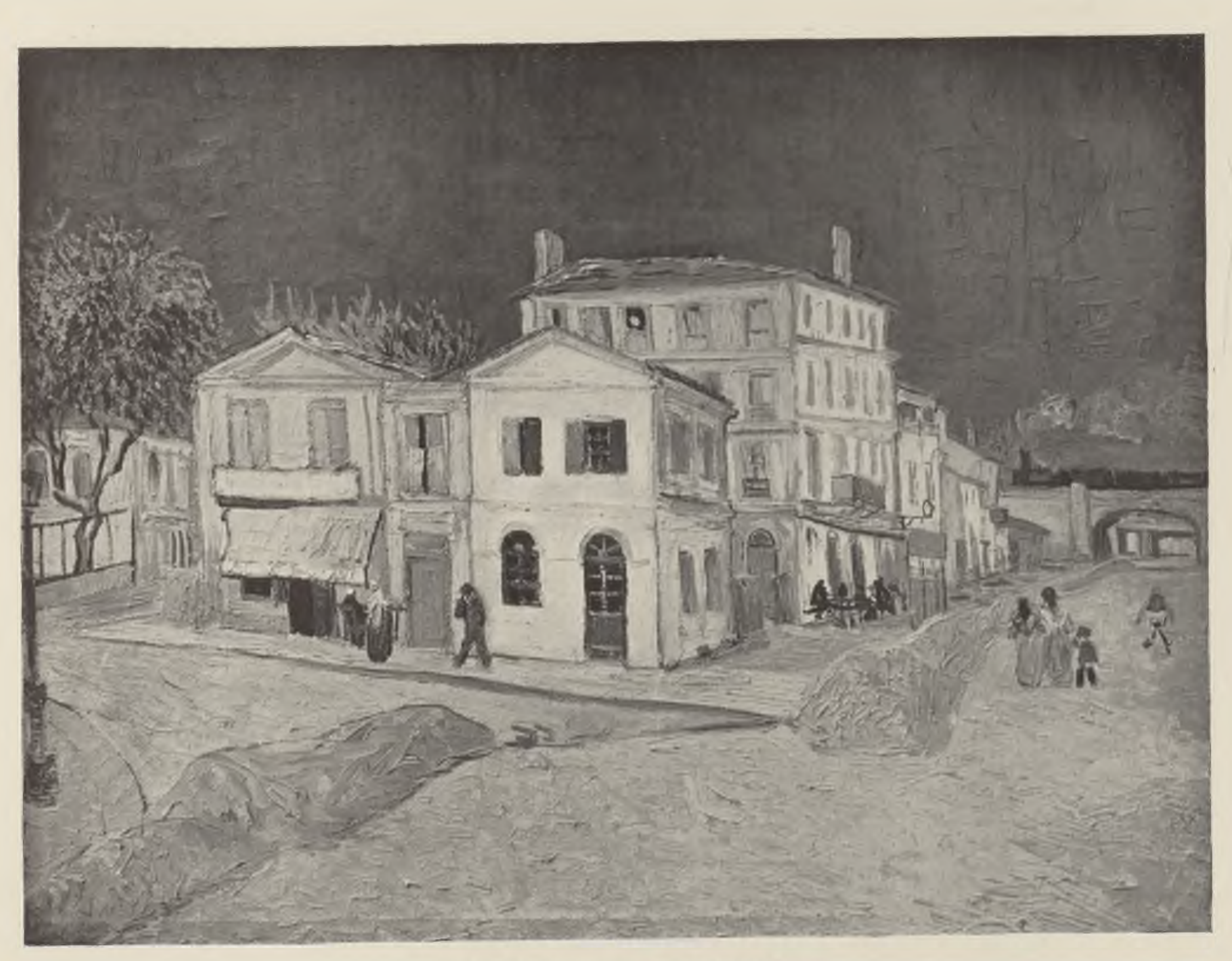
Er selbst fasste diesen Vorfall als einen famosen Witz auf, und so oft er darauf zu sprechen kam, lachte er wie ein Gassenjunge nach einem geglückten Streich. Doch blieb seine Bewunderung für Mauve, so befremdend es auch scheinen mag, immer gleich gross; nur fürchtete er jeden Einfluss auf sich selbst, jede Nachahmung, jede Anlehnung an andre. Deshalb verliess er auch Amsterdam. Er wollte keiner Schule folgen . . .

Dass seine Arbeiten dazu verdammt waren, für den Kunsthandel unverkäuflich zu sein, störte ihn nicht im geringsten. Dass ein bekannter Kunstkäufer ein Blumenstück seiner Hand selbst umsonst, nur unter der Bedingung es aufzuhängen, nicht abnehmen wollte — er lachte darüber. Seine Kunst hob ihn über die Kleinlichkeit der Welt, und hätte man ihm vorgeworfen, in seinem Alter noch nicht einmal für sich selbst sorgen zu können, so würde er sicher geantwortet haben wie jener Eine, dem keiner zu vergleichen ist, als seine Eltern, ihn, den Zwölfjährigen, inmitten der Schriftgelehrten fanden und ihm vorwarfen, von ihnen weggelaufen zu sein: „Wisst ihr nicht, dass ich sein muss in dem das meines Vaters ist." . . .

Hatte der junge Mann Gelegenheit gehabt, das



VINCENT VAN GOGH, DER BRIEFTRÄGER



VINCENT VAN GOGH, DIE EISENBAHNBRÜCKE

unermüdliche Arbeiten der Grubenarbeiter zu beobachten, war seinem Blick solcher Eifer aus früheren Jahren bekannt, wenn er die Mäher die Sichel durch die Halme hatte schlagen sehen oder die Sense durch das hohe Gras, bis lange nach Sonnenuntergang, wenn Unwetter am Himmel drohte und die Ernte noch eingeholt werden musste — jetzt war für ihn die Zeit zu arbeiten da.

Nachts studierte er Bücher über Aquarelle, über Perspektive, tagsüber besuchte er Museen oder Ateliers, zeichnete selbst figürlich nach lebendem Modell, oder er kopierte eine ganze Serie französischer Vorlagen, die sehr lehrreich waren wegen der dargestellten natürlichen Figuren in einfachen Umrissen ohne Schatten; das versprach eine Beherrschung der Linie, die die Mühe des Kopierens verlohnte . . .

Das Geld, das für Kost und Wohnung bestimmt war, für Malutensilien und Studium, reichte nur zur Hälfte aus, ihn selbst — und eine hilflose Familie am Wege zu halten.* Wer hätte aber auch daran gedacht, sieben statt einen damit zu ernähren!

Als nach Verlauf einiger Zeit sein Vater von allem unterrichtet war, kam er, um sich persönlich von Dem was er gehört hatte zu überzeugen. Der Hausherr hatte schon geplant, den Maler wegen Nichtzahlens der Hausmiete zu belangen und der Steuertermin war auch schon längst verfallen.

Selbst halb verhungert, willigte er, wie damals in der Borinage, ein, dem Vater zu folgen, der ihn immer mit grösster Vorsicht und Zartheit zu behandeln pflegte, weil er die Wunderlichkeiten seines Sohnes in erster Linie mit Mitleid betrachtete. Hätte er anders gehandelt, was wäre aus ihm und seiner Kunst geworden!

Der Ort, wohin der Maler seinem Vater folgte, lag in einem viel schönern Teil Brabants als sein erster Aufenthalt, in einer Webergegend von eigentümlicher Poesie. Die meisten Häuser niedrig, die Bauernhöfe breiter ausgebaut, hie und da eine ansehnliche Besitzung älteren Ursprungs; die Menschen freundlich, einfach, arbeitsam, Ackerbauer, Landarbeiter oder Weber, diese an ihrem blassen, ungesunden Aussehen kenntlich, da das Webergewerbe ein schädlicher, aufreibender Beruf ist. In ihrer schweigsamen Art sind sie meist gewohnt, nur auf die Farbe zu achten und auf das Tick-Tack ihres Webstuhls zu horchen. Festgestampfter Lehm ist der Fussboden der Webstuben, selten giebt's noch die alten Webstühle, deren Schnitzwerk meistens die Jahreszahlen vergangener Jahrhunderte tragen und deren Eichenholz schwarz ist wie altes Chorgestühl im Dom. Durch ein Seitenfenster fällt ein Bündel Lichtstrahlen in den niedrigen Raum mit den verräucherten Balken und dem dunklen Webstuhl, auf die schmutzig-graue Gestalt des Webers und seine bleichen, nimmermüden Hände. Wandert man durch die Dorfstrasse, unter einer Allee von Nussbäumen mit gefiederten Blättern, dann wird es Einem verständlich, dass der unübertreffliche Bauerndichter, der Schotte Burns, sich beim rhythmischen Tick-Tack, das aus den Webstuben klingt, zum Singen angeregt fühlte . . .

Hier gab es ein weites Arbeitsfeld für einen Künstler. Früh am Morgen schon konnte man den Maler am Brunnen hinter der elterlichen Wohnung beschäftigt finden, wie er die Leinwand in den Rahmen spannte, den der Nachbar Schreiner nach seiner Anweisung flink und billig zusammengefügt. Frisch sprühte das Wasser über das Leinen oder besser noch über fertige Schwarz-Weiss-Zeichnungen, die diese Behandlung vorm Verwischen bewahrte. Meisterhaft in der Ausführung sind diese Kohl- und Kreidezeichnungen, die Vincent selbst gern rühmte.

Ihm war, als lebte er in dieser Zeit sein Leben dreifach. Eine Stunde galt ihm soviel wie drei, je nachdem er in ihr arbeitete. Es war ihm gleichgültig, was er mitzuschleppen, wie weit bis zum Ziel er zu laufen hatte; er suchte seine Arbeit da, wo er im voraus sicher war, welche zu finden; niemand wehrte ihm je oder verschloss ihm die Thür, wenn er ein Interieur malen wollte.

Wie er sich selbst jeder Form von Geselligkeit entzog, ihr gänzlich fremd, so dass man selbst sich fremd ihm gegenüber fühlte, ging er unter den Armen und Schlichten ganz auf, unter Denen, die die Natur schlecht bedacht hatte. Ihnen gegenüber beobachtete er eine Bescheidenheit, die auch den Schein der Aufdringlichkeit mied. Dabei zahlte er gut, nach der bestehenden Gewohnheit der Maler sein Modell pro Stunde. Und sass ihm ein Kind im Kinderstuhl, so hatte er immer einen Apfel oder einen Leckerbissen zur Hand, damit es still hielte, oder war es ein altes Väterchen in der Ecke am Kamin, so kürzte er ihm die Zeit mit Tabak für seine Pfeife.

Nachlässig gekleidet, im blauen Kittel flämischer Bauern, das Haar kurz, der Bart rostbraun

* Van Gogh hatte sich eines armen Modells und ihrer fünf Kinder, trotz seinen sehr beschränkten Mitteln, angenommen.

und struppig, die Augen zuweilen entzündet und rot vom Anstarren irgendeines Gegenstandes in der Sonne, den Hut mit der weichen Krempe tief in die Augen gedrückt, so würde man ihn nicht für den älteren Bruder seiner Geschwister gehalten haben, um die er sich wenig kümmerte. Daran war mehr die Verschiedenheit der Lebensweise als etwa Antipathie schuld. An den gemeinsamen Mahlzeiten nahm er auf eine sonderbare Weise teil; er setzte sich in eine Ecke des Zimmers, seinen Teller auf den Knien und vor sich in einigem Abstand auf einem Stuhl ein noch nasses Bild; mit einer Hand beschattete er die halbgeschlossenen Augen, mit der andern führte er Gabel und Löffel zum Mund; sein Brot schnitt er selbst und in dicken Stücken, auch mit Kaffee und Tee bediente er sich selbst; von Kindheit an war er gewohnt, sein Brot trocken zu essen. Abwesend, in seine Arbeit vertieft, wusste er kaum, was er genoss, war nur darauf bedacht, mit grösster Genauigkeit „die eine Farbe der andern gegenüberzustellen", „die Farben gegeneinander abzuwiegen"; meiner Ansicht nach liegt hierin das grösste Geheimnis und die vornehmste Eigenart seiner Kunst. Drang aber aus dem Gespräch der Andern der Name irgendeines Schriftstellers bis zu ihm, dann wurde er wach. Dann wusste er zu erklären, fand in dem ihm bekannten Schicksal des Schriftstellers den Grund für das Entstehen dieses oder jenes Buches, verglich lebende mit den Schriftstellern der Antike und zitierte dabei das bekannte Wort von Bulwer aus den „letzten Tagen von Pompeji": alle Menschen und menschlichen Leidenschaften sind zu allen Zeiten die gleichen. Seine Lieblingsschriftsteller waren Diekens, Carlyle, Beecher-Stowe, Jan van Beers, Thomas a Kempis und Salomo in seinen Sprüchen. Die Zuhörer liessen ihm gern das Wort: ihm, der so gut wusste, was er sagte; doch blieb seine Absonderlichkeit für die Eltern immer ein Kummer. Wäre er aber ein Alltagsmensch gewesen, so hätte er nicht das absonderlich-grossartige Werk hinterlassen, das wir heute von ihm besitzen.

Die Kunst ist seine erste und ist seine einzige Liebe geblieben. Freunde im eigentlichen Sinne des Wortes, kann man sagen, hat er nicht gehabt, seine Beziehungen zu van Rappard vielleicht kamen einer Freundschaft am nächsten.

Dieser verkehrte gelegentlich bei Vincents Eltern. In Antwerpen hatten sie sich kennen gelernt; doch Rappard war viel länger dort geblieben, weil er Schule zu machen wünschte. Dies hinderte nicht, dass er seinen Freund zu einer Zeit bewunderte, als das noch niemand that. Er hat ihn damals schon „einen gewaltigen Koloristen" genannt. In der Wahl ihrer Stoffe stimmte Beider Geschmack erstaunlich gut überein: Gruppen elend aussehender Arbeiter in niedrigen dumpfen Zimmern, in die durch ein Seitenfenster grell das Licht einfällt, so wie von Zeit zu Zeit das harte Los des Arbeiters durch unerwartete Freude erhellt wird. Etwas Ähnliches ist auf Beider Bildern wiederzufinden; in Brabant haben sie zusammen gemalt, und während Vincents Aufenthalt im Haag haben sie sich gemeinsam auf kurze Zeit zum Arbeiten nach Drente begeben. Während unser Freund aber die Schwingen gewaltig ausbreitete, ist van Rappard in den konventionellen Grenzen der damals üblichen Kunst geblieben.*

Ausser dieser Freundschaft hatte Vincent keine, aber sein Geist verkehrt mit den Werken Derer, die er kennen gelernt hatte: Scheffer, Mauve und viele Andere, die er sehr hoch schätzte; unerschütterlich fest war sein Schritt auf dem vorgefassten Weg.

In der Wohnung des Küsters der katholischen Kirche hatte er sein Atelier, ein geräumiges längliches Zimmer, das früher der Bet- und Strickschule gedient hatte.

Ein paar noch feuchte Bilder standen dort herum, da er immer mehr als eins unter den Händen hatte; Kohlezeichnungen waren an den Wänden befestigt, auch ein paar der Figurenzeichnungen aus der Serie, die er im Haag bearbeitet und mit Gestalten eigener Erfindung bereichert hatte, u. a. das Bild der Frau mit der Bemerkung: Sorrow.

In einer Ecke des Ateliers stand ein eingegangener Baum, der, vom Sturm gefällt, verdorrt war. Etwas verschnitten und in einen Napf mit Erde gestellt, trug der Wipfel eine ganze Versammlung Vogelnester, die der Maler auf seinen Streifereien durch die Wälder gesammelt hatte; wenn die Vögel ausgeflogen waren, hatte er sich die Nester genommen . . .

Im Vorfrühjahr, an nebligen Februartagen, wenn die Umrisse von Bäumen und Dächern nur eben sichtbar, die lebhaften Farben im Nebel aber für sich um so stärker wirken, dann sind oft Holz-

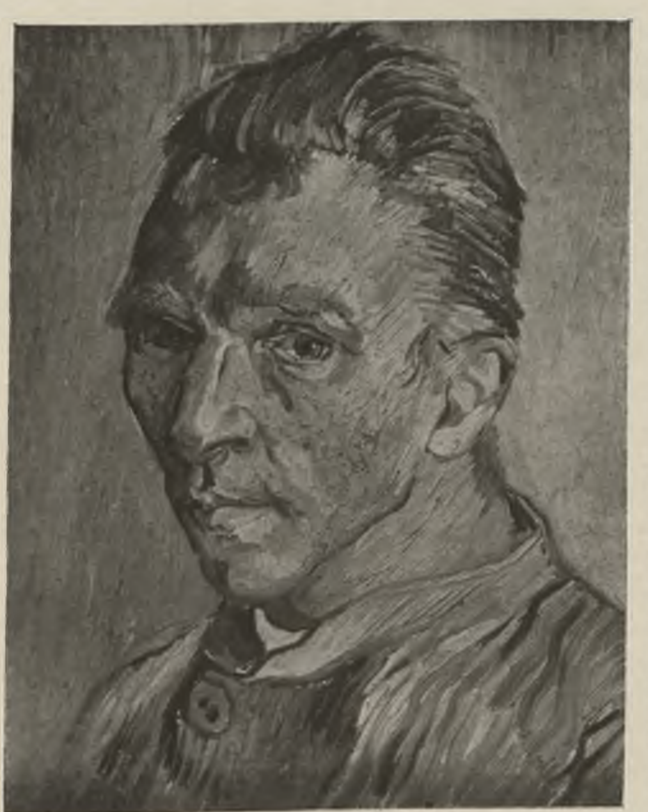
* In New York erwarb er sich eine grosse Auszeichnung, seine Arbeit wurde preisgekrönt. Er ist, verheiratet, ohne Kinder zu hinterlassen, in seinem dreissigsten Jahre, ich glaube an Schwindsucht, gestorben.

auktionen in den Dörfern Brabants ein sehr reizvolles Bild.

Holz in lockeren Reisigbündeln angehäuft, verlockend für die Augen der Bäcker, rundgehackte Buchenblöcke mit hell- und dunkelgelben Ringen am Schnitt, Stapel von unlängst gefällten Eichenstämmen und hin- und herlaufende Bäuerlein in blauen Kitteln und blankgescheuerten Holzschuhen; hell sticht dann das Weiss und Blau vom schmutzigen Grau und Braun der Strasse ab, vom Holz und den entlaubten Bäumen, die kerzengerade am Strassenrande stehen.

Etwas Derartigem begegnete an einem frühen Morgen Vincents Malerauge. Grosse Enttäuschung! Er hatte keine Farben mehr — gerade waren sie ausgegangen. Er erwartete sie zusammen mit Leinwand.

Einen Augenblick nachgedacht . . . schnell einen Bogen Aquarellpapier, aus Mutters Küche Waschbläue und Kaffeesatz geholt, und um elf Uhr schon daheim mit einem Aquarell, das sämtliche braunen und blauen, auch die neutralen Töne enthielt; trotz des mangelhaften Materials meisterhaft vollendet, der Eindruck der nebelgrauen Dorfstrasse, die Holzstapel, die handelnden Bäuerlein: alles erstaunlich wahr wiedergegeben.



VINCENT VAN GOGH, MÄNNERKOPF

Ungeachtet ihrer unverkennbaren Schönheit konnte die brabantische Landschaft mit der Zeit ihm doch keine neuen Anregungen mehr geben. Sein Auge verlangte nach glühenden Farben, nach einem Blumenmeer, wie die Provence es bietet, so wie wir's auf den Sous-Bois von des Meisters Hand finden, das im Besitz der Verfasserin dieser Skizze ist — Blumen in allen Farben zwischen üppigem Kraut, das zwischen den Bäumen emporwuchert.

Seine Gedanken führten ihn zuweilen zurück nach Paris; denn er fühlte, dass beim ersten Aufenthalt zu viel Schönes seinen Augen entgangen war. Jetzt dort malen und arbeiten zu können, darnach sehnte er sich. Wieviel geklärter seit seinem ersten Aufenthalt dort war sein Genie geworden. Er musste mit seiner Malweise brechen, um zu seinen glühenden Farben zu gelangen. Von hier ab beginnt der grosse Unterschied zwichen seiner holländischen und französischen Periode.

Der unerwartete Tod seines Vaters, der an einem Herzfehler litt, der ihm selbst nicht bewusst war und der sein kostbares Leben den Seinen raubte, war die Veranlassung, dass der jüngere Bruder aus Paris herüberkam.

Die Zuneigung, Verehrung vielmehr, die er dem älteren Bruder entgegenbrachte, ist Hand in Hand gegangen mit der Entwickelung, die dessen Kunst zeigte.

Selbst kein Künstler, aber mit einem künstlerischen Empfinden begabt, das mehr wert war als die oberflächliche Mittelmässigkeit, mit der mancher sogenannte Künstler produziert, schätzte er, noch jung, nach eigenem Urteil seinen Bruder so ein, wie es diesem gebührte; nie hat er auch nur einen Augenblick in seinem Glauben an die Zukunft der Kunst Vincents gewankt.

So kurz er auch erst in der Stellung war, in der sein Bruder sich so ungeschickt gezeigt hatte,* wurde er doch schon infolge seines angeborenen Taktes zuweilen dazu herangezogen, mit angesehenen Leuten zu verhandeln oder sie in Museen herumzuführen; denn bei einem hohen Masse von Bescheidenheit legte er, was Bilder und ihre Maler betraf, reiche Kenntnisse und ebenso guten Geschmack an den Tag . . .

Kein Wunder, dass es ihm ein Bedürfnis wurde,

* Als Kunsthändler.

die Bewunderung, die er selbst ganz aufrichtig für die Arbeiten Vincents empfand, auch in andern zu wecken. Aber das schien geradezu unmöglich — namentlich zu dieser Zeit noch. Es war zwischen den Brüdern Gewohnheit geworden, dass der Jüngere alles erhielt, was der ältere produzierte, dass alle Bilder nach Paris geschickt wurden; aber es wollte absolut nicht gelingen, etwas, nicht mal die besten, zu verkaufen. Goupil hatte seinen Bannfluch darüber ausgesprochen, das erklärte alles. Das Einzige, was damit noch anzufangen war, blieb, sie gegen Bilder anderer Maler einzutauschen. Das war ein Tauschhandel, den die Künstler untereinander trieben. Aber das galt auch nur für eine kleine Anzahl Bilder. Der grösste Teil musste auf seine Zeit warten. Ein grosser Schmerz vor allem für den Jüngeren, der immer selbst für seinen Bruder zu arbeiten hatte und nur zu gut wusste, was es hiess, ohne Mittel bestehen zu sollen. Seit längerer Zeit schon hatte er die Sorgen des Vaters auf die eigenen Schultern geladen, jetzt, nach dessen Tode, bezahlte er noch auf eigene Rechnung Vincents Studium und nahm ihn mit nach Paris, wo sie Beide ganz in der Kunst aufgingen.

„Es ist besser für mich zu sterben, als zu leben." — „Sterben ist schwer, aber leben noch schwerer", so hatte Vincent am Totenbette seines Vaters gesprochen, und schwer waren für ihn die Monate vor dem plötzlichen Tode gewesen.

Er hatte in diesem Orte gearbeitet, hatte zuviel gearbeitet. Überanstrengung hinderte ihn zuweilen am Schlafen, stundenlang hörte man ihn hin und hergehen, ehe er sich zur Ruhe begab.

Sein Atelier hatte er aufgeben müssen. Es wurde vom Hausherrn zu anderen Zwecken gebraucht.

Ein Waschzimmerchen im Erdgeschoss des Hauses seiner Eltern hatte es vertreten müssen. Das war natürlich kein sonderlich geeigneter Raum.

Das Familienleben, an dem er sonst nicht teilnahm, mit dem er aber durch diese Veränderung mehr in Berührung kam, bedrückte ihn. Der Unterschied der Anschauungen entlockte ihm bittere Bemerkungen, die von den Hausgenossen sehr verschieden aufgenommen wurden. Überall fand sich etwas, das ihn beunruhigte, das ihn „agacierte", mit dem französischen Wort ausgedrückt, das halb Verstimmung, halb Verbitterung bedeutet. Verstimmung namentlich spricht am deutlichsten aus der Zeichnung, die er in dieser Zeit gemacht hat; sie stellt die Hinterseite der elterlichen Wohnung mit dem dort gelegenen Blumengarten dar. Aus dem altmodischen, ein wenig auf die Seite gesunkenen Gebäude, aus dem wohlgepflegten, freundlich angelegten Garten hatte er ein Gespensterhaus gemacht: mitten im wilden Gras, umgeben von Bäumen, die der Wind zur Seite peitscht, und ein paar Gestalten, von denen man nicht weiss, wer sie sind, noch was sie treiben. Meisterhaft ist diese Zeichnung, sehr fein in Schwarz und Weiss wie ein Steindruck bearbeitet, auf dem jeder Strich und jeder Punkt mit dem Grabstichel auf den Stein gesetzt wurde. Doch alles, was in dieser Umgebung umherspukt, war von seinem Geist, seiner Unruhe, seinem hastenden Schaffensdrang durchdrungen: beängstigend, geheimnisvoll anzuschauen.

Anm. d. Red. In der Folge (1886) ging van Gogh dann wieder nach Paris und von dort nach Arles. Im Süden begann dann das Drama der Auflösung, das Gauguin im VIII. Jahrgang dieser Zeitschrift auf Seite 579 ff. so anschaulich beschrieben hat.



BERGLANDSCHAFT
MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE, BERLIN

INDISCHE MINIATUREN

VON

ERNST KÜHNEL

Schon in den ersten Jahrhunderten des Buddhismus brachte in Indien die religiöse Monumentalmalerei grossartige Schöpfungen hervor, als deren wichtigstes Beispiel die Freskenzyklen in den Höhlentempeln von Ajanta bekannt geworden sind, die mit ihren ältesten Resten bis in das zweite vorchristliche Jahrhundert hinabreichen. Von da aus gelangte dieser Stil sehr früh über Tibet nach China, wo er den Anstoss zu der gesamten buddhistischen Malkunst Ostasiens gab. Einen eigenartigen Ableger derselben Richtung haben wir kürzlich durch die Funde der Turfan-Expeditionen näher kennen gelernt; er bildete sich seit etwa dem fünften Jahrhundert n. Chr. in den buddhistischen und manichäischen Klöstern Ostturkistans aus und lebte dann in den uigurischen Staaten, die später dort entstanden, insbesondere auch als Buchkunst, noch eine Weile fort. Durch direkte Einflüsse von China her aufgefrischt, wurde er von den mohammedanischen Mongolen übernommen und im dreizehnten Jahrhundert, als ihnen die Eroberung Vorderasiens gelang, weiter nach Westen verpflanzt. So ward er der Ausgangspunkt der persischen Miniaturmalerei, die dann im fünfzehnten Jahrhundert unter den Nachfolgern Timurs ihre höchste Blüte erreichte. Gleich darauf kommt es zu einer Spaltung, die ungefähr den politischen Ereignissen entspricht: im eigentlichen Persien, wo die einheimische Dynastie der Saffariden das mongolische Joch abschüttelt, wird ein mehr nationaler Stil begründet, während im nördlichen Indien, am Hofe der Mogulkaiser im sechzehnten Jahrhundert eine neue Malerschule entsteht, die ältere, boden-



MÄDCHEN AM BACH
MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE, BERLIN

ständige Traditionen in bescheidenem Masse vorfand, im übrigen aber, wie das Herrscherhaus selbst, unmittelbar an die Timuriden von Samarkand anknüpft.

Man muss sich diesen eigentümlichen Kreislauf vergegenwärtigen, um eine Erklärung für die Lücke zu finden, die hier in der Geschichte der Malerei eines und desselben Volkes klafft, und um die vielen fremdartigen Elemente zu verstehen, mit denen sie in ihrer neuen Phase durchsetzt erscheint. Dazu kommt die Bedeutung der religiösen Umwälzung: in den buddhistischen Fresken handelte es sich um Werke, die der Verherrlichung des Glaubens galten, während die Malerei der mohammedanischen Hindus einem höfisch — weltlichen, vom religiösen Standpunkte aus geradezu anstössigen Zwecke dient. Damit ist auch schon eine Beschränkung der technischen Möglichkeiten angedeutet. Es sollte sich nicht mehr um eine „öffentliche" Kunst, um Wandgemälde oder dekorative, durch Raumideen bestimmte Bilder handeln, sondern lediglich um intime, minutiöse Arbeiten, die, in kostbaren Albums sorglich verwahrt, von dem Besitzer eifersüchtig gehütet und in müssigen Stunden mit genussfrohem Auge betrachtet wurden.

Es ist fraglich, ob ein aus solchen Bedürfnissen erwachsener Miniaturstil jemals auf die Höhe gelangt wäre, die er in Indien thatsächlich erreicht hat, wenn nicht immer kunstverständige Fürsten ihm die Wege gewiesen und ihm stets neue Aufgaben gestellt hätten. Von ihnen hing in der That alles ab. Kaiser Akbar (1556—1605) umgab sich mit einem ganzen Stab von Malern und wies sie zuerst auf das Studium der Natur, während sie bis dahin in einem steifen mongolisch-persischen Schematismus befangen gewesen waren. Sein Sohn Djehangir (1605—1627) brachte es, wie er in seiner Biographie selbst erzählt, in der Kennerschaft so weit, dass er jede ihm vorgelegte Arbeit mit Sicherheit ihrem Meister zu attribuieren vermochte. An den kleineren Fürstenhöfen und in den Palästen grosser Würdenträger beschäftigte man ebenfalls Miniaturmaler. Der handwerksmässige Betrieb der Porträtminiatur erfüllte lange dieselben Aufgaben, wie später die Photographie, und noch heute giebt es kleine indische Potentaten, die sich den Luxus eigener Hofmaler gestatten, obwohl deren Kunst längst jeden Reiz verloren hat und die Versuche, ihr europäische Prinzipien aufzupfropfen, nicht gerade zu einer Veredelung geführt haben.

Was die technischen Eigentümlichkeiten betrifft, so ist von einer Entwicklung in dieser Hinsicht kaum die Rede; die Ausdrucksmittel waren im neunzehnten Jahrhundert dieselben, wie im sechzehnten. Es handelt sich stets um feine Pinselzeichnungen, entweder nur in Umrissen, und allenfalls stellenweise getönt und mit Gold gehöht, oder vollständig in Farben ausgeführt, und dann ebenfalls häufig mit einzelnen Details in Gold. Das Kolorit ist übrigens durchweg klarer, wässeriger als



TOILETTESZENE
SAMMLUNG SARRE, BERLIN

auf den persischen Miniaturen. Der Pelz des Eichhörnchens soll in der Regel das Material für die Pinsel geliefert haben, von denen der Maler mehrere, nach der Anzahl der Haare genau unterschiedene Stärken nebeneinander verwandte. Manchem Meister wurde eine besondere Geschicklichkeit in der Handhabung des einhaarigen Pinsels als höchstes Lob nachgerühmt. Bisweilen haben an einem Blatte zwei Künstler gearbeitet, von denen der eine die Zeichnung in Umrissen entwarf, während der andre sie im Detail ausführte und kolorierte; das war aber eigentlich nur bei gewissen fürstlichen Aufträgen der Fall. Der Linienschwung der Konturen verrät andererseits oft die Hand eines Kalligraphen, der zur Malerei übergegangen ist, eine Erscheinung, die ja auch in der ostasiatischen Kunst ihre Parallelen findet und übrigens in Persien noch viel häufiger vorkommt. Die rein flächenhafte Auffassung des künstlerischen Problems schloss ein Eingehen auf alle plastischen Effekte, Modellierung, Schattengebung u. s. w. von vornherein aus.

Auch der Darstellungskreis der indischen Miniaturisten hat im Laufe der Zeit verhältnismässig geringe Veränderungen erfahren und wurde späterhin eher eingeschränkt als erweitert. Ältere Typen und Kompositionen wurden seit dem achtzehnten Jahrhundert mit erstaunlicher Geduld kopiert und variiert, und wir sind heute bei der Stilkritik und den Attributionen viel schlechter daran, als seiner Zeit Kaiser Djehangir, der in einer schöpferischen, erfindungsreichen und daher auch gegenständlich stark differenzierten Epoche lebte.

Religiöse Themata begegnen uns — abgesehen von solchen buddhistischen Inhalts — naturgemäss so gut wie niemals; denn sobald es sich um den Glauben handelte, machte auch bei den Indern, wie übrigens bei allen Schiiten, die Gleichgültigkeit gegen das — nicht koranische, sondern nur traditionelle — Verbot der Darstellung lebender Wesen einer heiligen Scheu vor der Möglichkeit der Verletzung göttlicher Gebote Platz. Mystische Szenen, gewissermassen Illustrationen zu den Lehren der Sufis, Bilder aus dem Leben der Eremiten, Büsser und Derwische, Disputationen gelehrter Theologen und dergleichen sind die einzigen häufigen Darstellungen, die zu der Religion selbst irgendwelchen Bezug haben und ihrer ganzen Auffassung nach nur selten Anstoss erregen konnten.



FÜRSTENBILDNIS
MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE, BERLIN

Weitaus die bedeutendste Stelle hinsichtlich des Sujets und seiner künstlerischen Probleme nehmen die Miniaturen ein, die das Leben der Fürsten zum Vorwurf haben. Die Phantasie der meisten Maler bewegte sich innerhalb der Vorstellungen, die ihnen durch das höfische Milieu gegeben waren, in dem sie lebten. Ihre Werke sind darum für uns auch oft Dokumente von kulturhistorischem Wert. Die Darstellung des Herrschers in seinen täglichen Beschäftigungen sowohl wie in Verbindung mit aussergewöhnlichen Ereignissen war ihre vornehmste Aufgabe. Dabei wurde auf die lebenswahre Wiedergabe, zumal im Porträt, ein ganz besonderes Gewicht gelegt, und diesem Umstande verdanken wir die Vertrautheit mit den Bildnissen aller Mogulkaiser, ihrer wichtigsten Hofchargen und der meisten kleineren Fürsten und Vasallen. Auch ältere histo-

rische Persönlichkeiten, über deren Aussehen bestimmte Überlieferungen vorhanden waren, sind infolge der schematischen Übernahmen eines beglaubigten Typus unschwer zu identifizieren.

Der mohammedanische Inder stellt, dem heimischen Stile gemäss, seinen Herrscher, sowie andere Personen königlichen Geblütes in der Regel mit einem Glorienschein dar, der ausserdem auch frommen Gelehrten und Eremiten häufig verliehen wird. Wo es sich um ein Einzelporträt handelt, wird gewöhnlich die Profilstellung bevorzugt, woraus man jedoch nicht etwa den Schluss ziehen darf, dass die Faceansicht besondere Schwierigkeiten bereitet habe; sie war dem Künstler ebenso geläufig, wurde aber, offenbar aus uns unbekannten ästhetischen Gründen, in solchen Fällen absichtlich gemieden.



FLÖTENKONZERT
MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE, BERLIN

Für die Darstellung der Fürsten wurden die verschiedensten Posen gewählt: wir finden sie, meist prunkvoll gekleidet und bewaffnet, stehend in voller oder in halber Figur, zu Pferde oder auf Elefanten reitend, in müssiger Ruhe auf der Palastterrasse oder im Gartenzelt sitzend, auf dem Throne Audienzen erteilen oder am Fenster Huldigungen entgegennehmen. Bisweilen sind sie von hohen Würdenträgern begleitet, mit denen sie Beratungen pflegen, oder von Dienern, die, ihres Winkes gewärtig, den Tee und die Wasserpfeife bereit halten. Immer aber kommt in ihrer Geste sowohl wie in ihrer ganzen Umgebung das Hoheitsgefühl zum Ausdruck, das sie über die gewöhnlichen Sterblichen erhebt. Dabei kann man nicht sagen, dass der Typus an sich idealisiert wurde; wenn man eine Reihe von Bildnissen aus verschiedenen Lebensjahren eines und desselben Herrschers zusammenstellt, wird man leicht alle Veränderungen in seinem Äusseren verfolgen können. Ebensowenig hätte es dem naturalistischen Sinne der indischen Miniaturisten entsprochen, durch irgendwelche symbolischen Attribute der Verehrung für ihre Fürsten erhöhten Ausdruck verleihen zu wollen.

Was ursprünglich nur den Kaisern und ihrer Familie gebührte, wurde bald auch den Gewaltigen des Hofes zu teil. Die Arbeiten, in denen sie sich für die Nachwelt verewigen liessen, zeigen im allgemeinen dieselben Charakteristiken wie die Bildnisse der Fürsten und sind daher nur als deren Varianten zu betrachten.

Eine zweite umfangreiche Gruppe bilden die



DOPPELBILDNIS

SAMMLUNG RAED, LONDON



AUF DER PALASTTERRASSE
SAMMLUNG SARRE, BERLIN

Illustrationen zu den grossen persischen Epen, die auch in Indien in zahllosen Handschriften verbreitet waren, dem „Fünfer“ des Nizami und des Khosrau von Delhi, dem „Königsbuch“ des Firdusi, den Dichtungen des Sadi, Djami, Hafiz u. a. Hier hielt sich die Komposition in der Regel an das in Persien übliche Schema, so dass man oft im Zweifel sein kann, um welche Schule es sich handelt, zumal da auch die Kalligraphie, die in beiden Ländern völlig denselben Duktus zeigt, keinerlei Anhaltspunkte bietet. Die Zuwanderung persischer Künstler, die in Indien lange anhielt, ist ebenfalls eine Ursache derartiger Verwirrungen. Immerhin giebt es Beispiele genug dafür, dass der indische Maler die stereotype, fremde Darstellung fallen lässt und den Gegenstand nach eigenem Empfinden interpretiert; das Bild bekommt dadurch für uns einen ausserordentlich sympathischen Ausdruck voll Leben und Stimmung. Wenn man z. B. die so beliebte Szene aus „Leila und Madjnun“, wie die Prinzessin den von ihr verstossenen Dichter in der Einöde aufsucht, in Hunderten von persischen Handschriften immer wieder in denselben Abwandlungen einer einzigen naiven Komposition gesehen hat, dann ist man um so freudiger überrascht, sie bei einem Hindumaler als eine ganz neue Schilderung von origineller und ausserordentlich reizvoller Auffassung wiederzufinden. Auch indische Sagen und Romane wurden häufig von mohammedanischen Meistern ausgemalt, und Einzelblätter mit derartigen, oft genrehaften Darstellungen bilden einen Hauptbestand indischer Miniatursammlungen in Europa.



LEILA UND MADJNUN
MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE, BERLIN

Als drittes Hauptgebiet müssen wir die Ausschnitte aus dem Naturleben bezeichnen, die von allen Schöpfungen des Mogulstils vielleicht die anziehendste und uns am nächsten berührenden genannt werden dürfen. Der meditierende Mensch, der die Schönheit der Natur geniesst, das Tier in den Äusserungen seiner sorglosen Lebensfreude, die Pflanze in ihrem harmonischen Bau und ihrem Farbenrhythmus, sind die Elemente, die der indische Maler mit der Landschaft verbindet, indem er ihr all die geheimnisvollen Stimmungen ablauscht, deren sie fähig ist. Aus den einzigartigen Schöpfungen dieser Meister ist jeder banale Realismus verbannt, und dennoch atmen sie Wirklichkeit; es fehlt ihnen jedes technische Raffinement, und doch sind sie von unvergleichlicher Vollendung. Man empfindet den Adel der Phantasie, die hier durch ein inniges Versenken in die einfache Schönheit der Welt unendlich mehr bereichert wird, als das brütende Gehirn, das sich an Problemen abhetzt, die überhaupt nicht bestehen.

In allen Darstellungen, von den zeremoniösen Fürstenporträts bis zu den einfachsten Szenen aus dem alltäglichen Leben kleiner Leute, ist auf die malerische Belebung des Hintergrundes und die zarte Stilisierung alles dekorativ verwandten speziell naturalistischen Beiwerks das grösste Gewicht gelegt. Mit unermüdlicher Geduld und unendlicher Sorgfalt haben die Künstler immer von neuem vermocht, ihren Bildern einen Hauch poetischer Weihe zu geben, ohne dabei durch Wiederholungen oder irgendwie schematisierte Formen langweilig zu werden.

Durch das steigende Interesse für die europäische Kunst sind die vielen Kopien zu erklären, die wir von indischen Miniaturisten nach christlichen Bildern und Stichen seit dem Anfang des siebzehnten Jahrhunderts kennen; man würde aber ihre Bedeutung sehr überschätzen, wollte man daraus auf einen früheren Einfluss vom Abendlande her schliessen. Was uns selbst in jenen Blättern, im Gegensatze zu den per-

sischen, wesensverwandt erscheint: romantische Stimmung, Horizontalperspektive und dergleichen, ist oft nur auf eine gemeinsame Auffassung malerischer Probleme zurückzuführen, die sich ja auch ethnologisch sehr leicht erklären lässt.

Was wir an indischen Miniaturen, auch in Einzelblättern, besitzen, stammt fast ausschliesslich aus jenen Albums, die von Sammlern und Kennern in Indien seit dem siebzehnten Jahrhundert angelegt wurden, in der Form, wie wir sie zu sehen bekommen, aber meist erst aus dem achtzehnten oder neunzehnten Jahrhundert herrühren. Der Inhalt dieser Bände macht gewöhnlich nicht den Eindruck einer durch kritische Gesichtspunkte bestimmten Ordnung, sondern man findet darin alles bunt durcheinander gewürfelt, so neben indischen auch persische Pinselzeichnungen, ferner vor allem kalligraphische Proben, die häufig mit den Bildern abwechseln, sowie hie und da europäische Kupferstiche kleinen Formates. Nachdem das kleine Kunstwerk, das bleibende Aufbewahrung finden sollte, sorgfältig auf die Seite geklebt war, wurde diese ringsum mit dekorativen Mustern, grossenteils Blumenmotiven, ausgemalt, bisweilen recht geschmackvoll, häufiger aber in etwas brutaler, schablonenhafter Manier, die der Miniatur selbst selten zum Vorteil gereicht. Jedenfalls muss man bei jedem Blatt genau zwischen dem eigentlichen Hauptbild und den Randleisten unterscheiden, wobei man sowohl chronologisch wie qualitativ oft eine grosse Kluft konstatieren wird.



BAJADERE
MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE, BERLIN



DIE MUSIK
MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE, BERLIN

Die Bekanntschaft mit der Buchkunst der Inder ist bei uns schon ziemlich alt, wenn es auch immer nur kleine Kreise von Enthusiasten waren, die sich dafür interessierten. Beachtenswert ist, dass Rembrandt, der in Amsterdam Gelegenheit hatte, indische Miniaturen zu erstehen, sich für ihren eigentümlichen Stil so begeisterte, dass er sie wiederholt kopierte; von einem Album mit Federzeichnungen, das der grosse Holländer nach solchen Vorlagen schuf, sind uns bisher nicht weniger als vierzehn Blätter bekannt geworden.

Aber erst in neuester Zeit hat man versucht, durch Spezialausstellungen das grössere Publikum und vor allem die Künstlerwelt auf die hohe zeichnerische Kultur, die in diesen anscheinend so exotischen und in Wirklichkeit gerade unserem modernen Empfinden so ausserordentlich nahestehenden Schöpfungen steckt, mit besonderem Nachdruck hinzuweisen. In den Monaten Februar und März des vorigen

Jahres fand im Berliner Kunstgewerbemuseum eine Ausstellung islamischer Buchkunst statt, die, unter Anderem, auch indische Miniaturen aus Berliner öffentlichem und privatem Besitz vereinigte, und ebenso hatte auf der Ausstellung mohammedanischer Kunst in München dieses Gebiet durch eine vortreffliche Auswahl aus den bekanntesten Sammlungen eine glänzende Vertretung gefunden. Den grössten Bestand an Werken indischer Kleinmalerei weist wohl die Art Gallery in Calcutta auf; das British Museum in London und das Museum für Völkerkunde in Berlin besitzen eine Reihe hervorragender Sammelbände, deren Inhalt sich über die verschiedensten Epochen erstreckt. Unter den Kunstfreunden, die auf diesen Gegenstand ihre Sammelthätigkeit erstreckt haben nennen wir nur Prof. Sarre und Dr. Schulz in Berlin, Dr. Martin in Stockholm, H. Read in London, Prof. Migeon in Paris und Staatsrat Stschukin in Moskau. Auch im Kunsthandel sind gute indische Miniaturen keine seltene Erscheinung mehr, doch überwiegt hier immer noch die schlechte Bazarware des neunzehnten Jahrhunderts, die mit zum Scheusslichsten gehört, was uns der moderne Orient beschert hat.



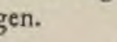
GAZELLEN
MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE, BERLIN





in Unternehmen, das in den Weihnachtswochen hervorgetreten ist, verdient besonderen Hinweis, weil es in erfreulicher Weise einem unserer besten Zeichenkünstler die Wirkung in die Breite ermöglicht hat. Der Verlag von Hermann und Friedrich Schaffstein in Köln hat zu einem ungewöhnlich wohlfeilen Preise (30 Pfennige für das Bändchen) eine Reihe von Einzelheften auf den Markt gebracht, die in guter Auswahl Erzählungen, Reisebeschreibungen, Gedichte, Märchen und Geschichtsdarstellungen enthalten und deren erste sieben Nummern von Max Slevogt illustriert worden sind. Das Vorgehen des Verlags verdient um so mehr Anerkennung, als der Zeichner Slevogt nicht eigentlich schon populär ist, als er es aber zu werden verdient. Wozu diese Volksausgaben dann der beste Weg sind. Slevogt hat mit diesen anspruchslosen Zeichnungen einmal mehr bewiesen, wie sehr er geeignet ist, in einer Zeit mit gewandelten Anschauungen an die so lange leere Stelle der Ludwig Richter, Schwind und Menzel einzurücken und dass sein Talent keineswegs nur für Luxusausgaben zu verwenden ist. Das eben ist das Geheimnis wahrhaft guter Illustrationskunst: dass sie zugleich kostbar und allgemeinverständlich, zugleich aristokratisch und populär zu wirken vermag. Slevogt hat sich zudem wieder von einer neuen Seite gezeigt. Er entfaltet in seinen bescheidenen Volksbücherzeichnungen eine so frische Naivität und Kindlichkeit, wie man sie seiner strengen Männlichkeit nicht zugetraut hatte. Das Kind und der Erwachsene, der ganz im Stofflichen Befangene und der kultivierte Kunstfreund begegnen sich hier in der Freude an einer Illustrationskunst, die den Ruhm, durch und durch deutsch zu sein, in einer höheren Weise beanspruchen darf, als die platte Heimatskunst es thut. Hier ist wahrhafte, erlebte Liebe für das Leben und für die Kunst. Es ist die Freudigkeit der lebendigsten Anschauung in diesen Illustrationen; und es ist doch auch die Phantasie der Lebensgüte darin. — Die wenigen Proben schon, die wir geben, werden davon zu überzeugen vermögen.





K. S.



Dreikönigslied.

Gott so wollen wir loben und ehr'n,
Die heiligen drei König mit ihrem Stern.

Sie reiten daher in aller Eil'
In dreizehn Tagen vierhundert Meil'.

Sie kamen wohl vor Herodes Haus;
Herodes sah zum Fenster hinaus:

„Meine lieben Herren, wo wollet ihr hin?“ —
„Nach Bethlehem steht unser Sinn.

Da ist geboren ohn' alles Leid
Ein Kindlein von einer reinen Maid“.

Herodes sprach aus grossem Trotz:
„Ei, warum ist der eine so schwarz?“

O, lieber Herr, er ist wohlbekannt,
Er ist ein König im Mohrenland.



Und wollet Ihr uns recht erkennen,
Wir dürfen gar wohl uns vor Euch nennen.

Wir sind die König vom Morgenstern
Und brächten dem Kindlein ein Opfer gern:

Myrrhen, Weihrauch und rotes Gold,
Wir sind dem Kindlein von Herzen hold.“

Herodes sprach aus Übermut:
„Bleibet bei mir und nehmet gut.

Ich will euch geben Heu und Streu
Und will euch halten die Zehrung frei“.

Die heil'gen drei König täten sich besinnen:
„Führwahr, wir wollen jetzt von hinnen“.

Herodes sprach aus trutzigem Sinn:
„Wollt ihr nicht bleiben, so fahret hin!“

Sie zogen über den Berg hinaus
Und fanden den Stern wohl über dem Haus.

Und traten in das Haus hinein
Und fanden Jesus im Krippelein.

Sie gaben ihm einen reichen Sold,
Myrrhen, Weihrauch und rotes Gold.

Joseph bei dem Krippelein sass,
Bis dass er schier erfroren was.

Joseph nahm ein Pfännelein
Und macht dem Kind ein Müselein.

Joseph der zog sein Höslein aus
Und macht dem Kind zwei Windeln daraus.

„Joseph, lieber Joseph mein,
Hilf mir wiegen mein Kindelein!“

Es waren da zwei unvernünft'ge Tier',
Die fielen nieder auf ihre Knie.

Das Öchslein und das Eselein,
Die kannten Gott den Herren rein.

Die beiden Hasen

Zwischen Berg und tiefem, tiefem Tal
Sassen einst zwei Hasen,
Frassen ab das grüne, grüne Gras
Bis auf den Rasen.

Als sie sich nun satt gefressen hatt'n,
Satzten sie sich nieder,
Bis dass nun der Jäger, Jäger kam
Und schoss sie nieder.

Als sie sich nun aufgerappelt hatt'n
Und sich besannen,
Dass sie noch am Leben, Leben war'n,
Lufen sie von dannen.



Illustrationen zu
CÄSARS BERICHT ÜBER DEN KRIEG GEGEN DIE HELVETIER

... Tagesanbruch. Labienus stand schon auf dem Gipfel des Berges und Cäsar nur noch fünfzehnhundert Schritt von dem feindlichen Lager entfernt, ohne dass die Helvetier, wie er in der Folge von den Kriegsgefangenen hörte, etwas von seinem oder des Labienus Vorrücken wussten. Da kam Considius in vollem Galopp zu Cäsar heran mit der Nachricht gesprengt, auf dem Berge, den Labienus habe besetzen wollen, stände, wie er an den gallischen Rüstungen und Feldzeichen gesehen habe, der Feind. Cäsar zog sich auf einen Hügel in der Nähe und stellte seine Truppen in Schlachtordnung. — Labienus wartete unterdessen auf dem Gipfel, den er besetzt hatte, auf uns und nahm keinen Angriff vor. Das war Cäsars Vorschrift, sich stille zu halten, bis er dessen Truppen vor dem feindliche Lager sehen würde, damit man nun von allen Seiten zu gleicher Zeit gegen den Feind losbrechen könnte...

*



Illustration aus dem Bändchen
IM HINTERLANDE VON DEUTSCH-OSTAFRIKA

... Mein Führer blieb jetzt stehen und lauschte mit vorgebeugtem Kopf, die Augen auf die Erde geheftet, dann hob er langsam den Arm und mit der Faust — mit dem Finger würde Unglück bringen — nach oben deutend, flüsterte er: „Wanakula — sie fressen."



WIE DIE HECKENROSE ENTSTANDEN IST

Als die Mutter Gottes mit dem Christkindlein und dem heiligen Joseph nach Ägypten fliehen musste, da schliefen sie meist im Walde oder im freien Felde. Bei Nacht reisten sie, und bei Tage ruhten sie sich aus.

Eines Morgens hatte Maria das Kleid des Christkindleins ausgewaschen, und sie hängte es über einen Dornstrauch zum Trocknen. Dann setzte sie sich wieder zu ihrem lieben Kindlein und sang es in den Schlaf.

Nach einiger Zeit ging sie wieder zu dem Dornstrauch, um nachzusehen, ob das Kleid schon trocken sei. Doch wie erstaunte sie, als sie den vorher kahlen Strauch mit grünen Blättern und zarten Röslein geschmückt sah. Am schönsten aber blühte der Strauch dort, wo das Kleidchen hing, und als Maria es abnahm, da erfüllte ein süsser Duft ringsum die Lüfte. Da ahnte Maria, wer den Dornstrauch so schön geschmückt hatte. „Das hat mein Jesuskind gethan,“ sprach sie, „es hat dich, du guter Strauch, für deinen Dienst belohnt!“

Seitdem blühen die lieblichen Heckenrosen am Dornstrauch.

DER ZAUNKÖNIG UND DER BÄR

. . . Der Bär aber hatte keine Ruhe, wollte den königlichen Palast sehen und ging nach einer kurzen Weile wieder vor. Da waren König und Königin richtig ausgeflogen. Er guckte hinein und sah fünf oder sechs Junge, die lagen darin: „Ist das der königliche Palast?“ rief der Bär, „das ist ein erbärmlicher Palast! Ihr seid auch keine Königskinder; ihr seid unehrliche Kinder!“ Wie das die jungen Zaunkönige hörten, wurden sie gewaltig bös und schrien: „Nein, das sind wir nicht, unsere Eltern sind ehrliche Leute; Bär, das soll ausgemacht werden mit dir!“ . . .



DER GESTIEFELTE KATER

. . . Hans aber that, wie der Kater es sich gewünscht hatte. Er liess den Schuster kommen und der musste dem Kater ein Paar Stiefel anmessen. Es dauerte auch nicht lange, da waren die Stiefel fertig, schöne Stulpenstiefel mit gelben Aufschlägen. Der Kater probierte sie gleich an, und sie sassen ihm wie angegossen. Wie ein feiner Herr kam er sich darin vor, und er mochte sie gar nicht wieder ausziehen. Hans aber musste den Beutel ziehen und sein letztes Geldstück für die feinen Stiefel hergeben . . .



Zwei Illustrationen aus dem Bändchen
AUF DEM ALTEN SEEWEGE NACH INDIEN

. . . Wie sie sich ungefähr drei Meilen von dem Schiffe entfernt hatten, erblickten sie einen nackten Mann, der mit zwei Wurfspiessen bewaffnet war und ein Kameel trieb. Als er die Portugiesen gewahr ward, stand er vor Schrecken wie angewurzelt, und ehe er sich besinnen konnte, hatte einer der Jünglinge sich seiner bemächtigt. Mit diesem Fange wollten sie sich wieder an Bord begeben, weil keiner von ihnen mit dem Gefangenen sprechen konnte, um sich wegen des weiteren Vorrückens bei ihm zu erkundigen. Als sie schon eine gute Strecke zurückgelegt hatten, begegneten sie einem Trupp von ungefähr 40 Personen, zu welchem ihr Gefangener gehörte, nebst einem Weibe, dessen sie sich im Angesichte der anderen bemächtigten. Beim Anblick der Portugiesen zogen sich die Mauren zurück nach einem Hügel. Die Portugiesen hatten Lust, sie daselbst anzugreifen; allein Gonsalvez stellte ihnen vor, dass die Sonne bereits untergegangen sei und dass sie noch sehr weit von ihrem Schiffe entfernt, auch von der Hitze so ermüdet wären, dass der Rückweg allein ihnen Mühe genug machen würde. Während ihrer Beratschlagung schlichen sich die Mauren an der anderen Seite des Hügels fort, und die Portugiesen gingen wieder an Bord.

*





HANS THOMA, DOPPELBILDNIS, 1869
ORIGINAL IM BESITZ VON HERRN E. ZAESLEIN, GRUNEWALD

VIER JUGENDARBEITEN
VON HANS THOMA



ie hier reproduzierten vier Bilder von Hans Thoma gehören zu den allerfrühesten Arbeiten des Künstlers. Sie sind noch niemals abgebildet und in dem Thomaband der „Klassiker der Kunst“ noch nicht mit aufgenommen worden, weil sie jetzt erst, von dem Kunsthändler Ernst Zaeslein in Berlin-Grunewald entdeckt und an die Öffentlichkeit gebracht worden sind. Die Bilder auf Seite 249 und Seite 250 werden durch den folgenden Brief Thomas zur Genüge erklärt. Der Knabenkopf ist 1864 auf die Rückseite derselben Leinwand gemalt worden, die der Studie des Mädchens 1863 gedient hat. Das zweiseitige Bild wurde im Besitz des im Brief erwähnten Reinhard Maier gefunden. Da diesen nur sein eigenes Bildnis als Knabe interessierte, hatte er die Bildseite mit der Mädchenstudie auf eine Pappe geklebt. Erst jetzt ist die Leinwand vorsichtig wieder abgelöst und eine Vorrichtung getroffen worden, dass beide Bildseiten im Klapprahmen betrachtet werden können. Die Köpfe sind lebensgross. Das Doppelbildnis auf Seite 247 ist 1869 in St. Blasien im Schwarzwald gemalt und stellt die Kinder eines Freundes Thomas, des Apothekers Romer dar, wie es sich bis jetzt denn auch im Besitz der Familie Romer befand. Das Bildnis der alten Bäuerin auf Seite 248 ist 1860 in Bernau, dem Geburtsort Thomas, gemalt worden. In dieser Studie ist dem Künstler das Charakteristische des Modells so sehr zur Hilfe gekommen, dass sie fortgeschrittener erscheint als die späteren Bilder, ohne es eigentlich doch zu sein. Der hier folgende, auf die Bilder bezügliche Brief Thomas ist an den jetzigen Besitzer der Bildes gerichtet.

Waldhotel Villingen, August 1910

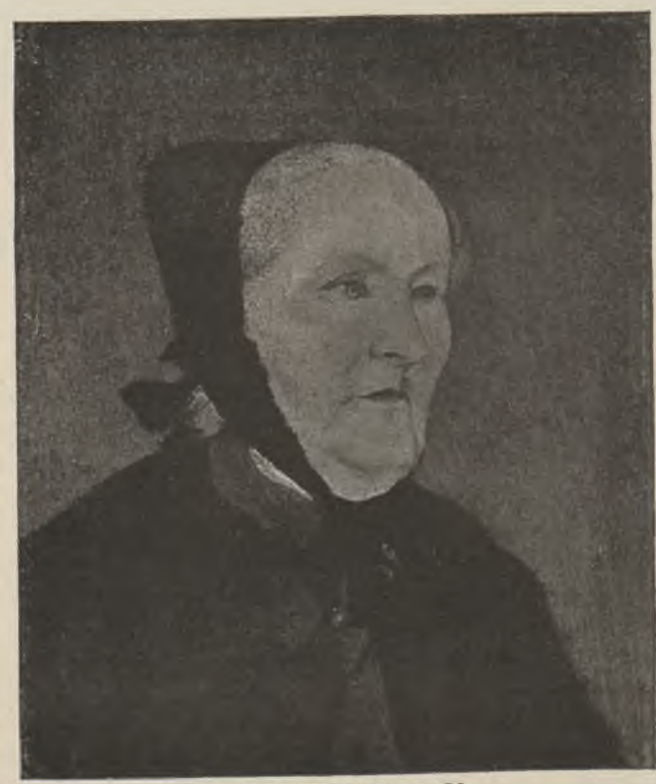
Ich habe die Doppelbilder unterzeichnet. Das Mädchenbildnis habe ich in der Karlsruher Kunstschule gemalt, in der Malklasse; ich habe das Mädchen dann ebenso wie vorher auch nachher nie mehr gesehen und weiss weder ihren Namen noch sonst etwas über dasselbe. Wie die Sage entstanden ist, dass es ein Bernauer Mädchen Gertrud gewesen sei, weiss ich nicht. Ich habe den Studienkopf damals im Sommer nach Bernau mitgenommen und habe wohl deshalb weil ich keine Leinwand vorräthig hatte, dort die Studie nach dem rothaarigen Buben Reinhard Maier, der von mütterlicher Seite her noch mit mir verwandt ist, auf die Rückseite der Leinwand gemalt. Da ich weder der Vorder- noch der Rückseite Werth beilegte, sondern sie nur als Malversuche betrachtete, so liess ich die Leinwand in Bernau zurück und wahrscheinlich hat sie dann der Reinhard auf einen Pappdeckel aufgeklebt. Das weiss ich aber nicht mehr genau, und ich wusste von der Existenz der Malereien nichts mehr. Derselbe Reinhard ist mir ein paar Jahre später zu dem Dorfgeiger gesessen. —

Ich habe mich nun doch gefreut, die beiden Köpfe wiederzusehen; so schlecht ich sie auch behandelt habe und so sehr ich sie geringschätzte, so freute ich mich jetzt wahrzunehmen, dass dieselben doch gut sind, dass sie nichts Gemeines an sich haben, das heisst, dass sie durchaus nicht in Absicht auf Gewinn oder Gefallenwollen gemalt sind.

In der Photo, die Sie mir geschickt haben, kommt es auch sehr zur Geltung, wie gut der Knabenkopf eigentlich ist.

Das ist ziemlich alles was ich Ihnen über die Malereien mitteilen kann. Diese Jugendarbeiten freuen mich jetzt doch recht, wenn ich sie wiedersehe; sie geben doch den Schlüssel zu meiner ganzen Entwikelung, für Andere, die es interesiert wie auch für mich selber. So schliesse ich, indem ich Sie hochachtungsvoll grüsse

Ihr ergebener
Hans Thoma

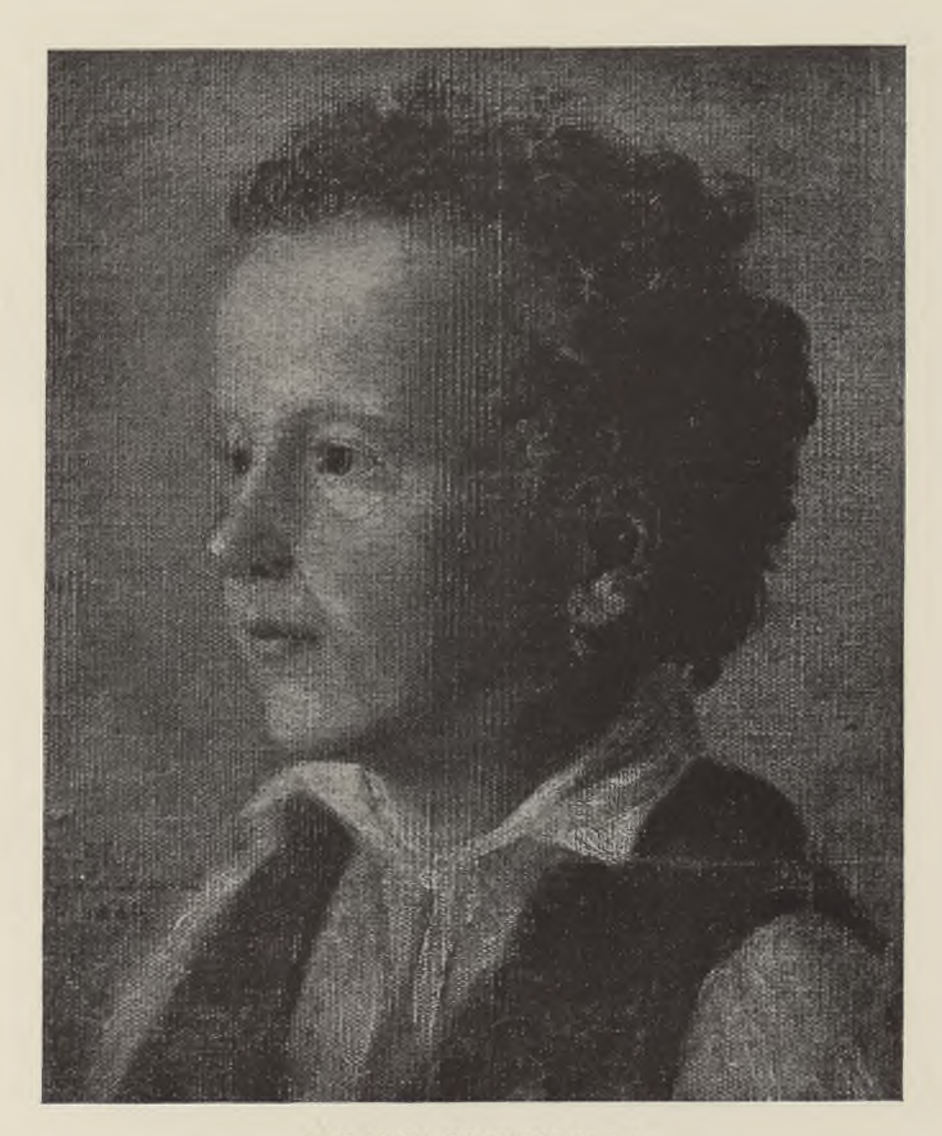


HANS THOMA, BILDNIS, 1860
ORIGINAL IM BESITZ VON HERRN K. ZAESLEIN, GRUNEWALD



HANS THOMA, MÄDCHENBILDNIS, 1863

ORIGINAL IN BESITZ VON HERRN E. ZAESLEIN, GRUNEWALD



HANS THOMA, KNABENBILDNIS, 1864

ORIGINAL IN BESITZ VON HERRN E. ZAESLEIN, GRUNEWALD



WILLEM VAN DE VELDE, BLICK AUF AMSTERDAM. GETUSCHTE FEDERZEICHNUNG

DIE NEUERWERBUNGEN DES BERLINER KUPFERSTICHKABINETS
VON CURT GLASER

Das Kupferstichkabinet führt unter allen Abteilungen der Berliner Museen sicherlich das verborgenste Dasein, weil es von dem Besucher, mehr als irgendeine andere Sammlung, thätiges Entgegenkommen fordert. Es breitet nicht wie die anderen Museen zu ständiger Schau alle seine Schätze aus, sondern verwahrt sie in Mappen, die nur dem Kundigen sich öffnen, der mit bestimmten Wünschen hinkommt, nicht dem nur Schaulustigen, der gewohnt ist, in Museen ahnungslos den zufällig gebotenen Eindrücken sich hinzugeben. Man sollte denken, es sei nicht viel verlangt, auf ein Blatt Papier den Namen des Künstlers zu schreiben, dessen Arbeiten man zu sehen wünscht, aber auch das scheint für die Meisten zu viel an eigener Mitarbeit zu fordern, denn wenn die Abteilung für ältere Kunst in dem Kabinet zumal in den Fachgelehrten und Studierenden ihr ständiges Publikum hat, so ist der grosse Saal, in dem die graphischen Arbeiten des neunzehnten Jahrhunderts und der Neuzeit vorgelegt werden, oft erschreckend leer, und beobachtet man die Besucher, so könnte man zu der Meinung kommen, dass unter den Modernen nur ein hervorragender Graphiker existiert, nämlich Max Klinger. Die prachtvollen Radierungen Leibls, von denen unlängst das letzte noch fehlende Blatt erworben wurde, das fast vollständige graphische Oeuvre Liebermanns, das kürzlich um eine Reihe der jüngst entstandenen Lithographien bereichert wurde, schlummern, nur selten gestört, in ihren Mappen. Und ebenso ergeht es, um nur Wenige zu nennen, der auch in letzter Zeit wieder glücklich vermehrten Sammlung von graphischen Arbeiten des stärksten unter unseren weiblichen Künstlern, Käte Kollwitz, so dem feinsinnigen schwäbischen Landschaftsradierer Adolph Schinnerer, von dem kürzlich das sehr reizvolle Blatt mit dem Bergfest erworben wurde. Wie die besten unter den neueren deutschen Künstlern, die Corinth, Slevogt, Kalckreuth, von denen, unter zahlreichen Anderen, das letzte Jahr dem Kabinet neue Arbeiten zuführte, so sind die Hauptmeister des Auslandes hier vertreten, für die bisher das Kupferstichkabinet noch immer die einzige Sammlung ist, die ihre Werke syste-



GEORG MORLAND, BLEI- UND ROTSTIFTZEICHNUNG

matisch zu erwerben in der Lage ist. Hier allein kann man Whistler kennen lernen, von dessen Radierungen das Kabinet eine glänzende Sammlung besitzt, die auch im letzten Jahre wieder Bereicherung erfuhr, hier Millet, dessen Ährenleserinnen in einem prachtvollen Abdruck erworben wurden. Es würde zu weit führen, die Blätter einzeln zu nennen, so sei nur erwähnt, dass kürzlich eine umfangreiche Sammlung von Lithographien Daumiers im ganzen erworben wurde, dass eine Reihe interessanter Radierungen Forains sich unter den letzten Ankäufen finden. Und schliesslich sei eine Reihe bedeutender Blätter Edvard Munchs genannt, von dessen graphischem Werk das Kabinet jetzt eine gute Anschauung zu vermitteln vermag.

Versteigerung Duval erworben wurde. „Den Meister Joachim* hab ich 4 Christophel auf grau Papier verhöcht", schrieb Dürer im Mai 1521 in sein Reisetagebuch, und man denkt bei der Berliner Zeichnung, die 1521 datiert ist, an diese Stelle, denn auch hier ist eine Reihe von Studien für einen heiligen Christoph auf einem Blatt vereinigt. Ein Zusammenhang mag bestehen, wenn auch die abweichende Technik und Figurenzahl eine Identifizierung mit dem für Patinier gezeichneten Blatt verbietet, und man erhält einen höchst interessanten Einblick in die künstlerische Werkstatt des Meisters, von dessen sicherem Vorstellungsvermögen das bisher ganz unbekannt gebliebene Studienblatt eine neue, glänzende Anschauung vermittelt. —



ALBRECHT DÜRER, NEUN STUDIEN FÜR EINEN HL. CHRISTOPH. 1521. FEDERZEICHNUNG

In dem Ausstellungsraum, in dem die Neuerwerbungen vorübergehend gezeigt werden, ist von allen diesen Schätzen nichts mehr zu sehen, — sie wanderten in die Mappen, wo sie der Besucher harren; dort steht jetzt eine stolze Reihe von Werken älterer Kunst, vor allem Zeichnungen, die dank der Stiftungen einer Anzahl reicher Gönner der Sammlung auf den grossen Versteigerungen des Frühjahrs erworben werden konnten. Auf die Zeichnungen deutscher Meister, für die der Verkauf der Lannasammlung eine aussergewöhnliche Erwerbsgelegenheit bot, wurde das Hauptaugenmerk gerichtet, und man kann den Wert des Zuwachses der Sammlung allein an der Zahl von fünf hervorragenden Dürerzeichnungen ermessen, von denen vier aus Lannas Besitz stammen, die fünfte, durch Qualität wie Erhaltung gleich ausgezeichnetste, in Amsterdam aus der

Ein grosses Doppelblatt im Stile jenes geheimnisvollen Meisters, den die Kunstgeschichte nach seinen im Amsterdamer Kabinet bewahrten Stichen oder neuerdings nach dem mittelalterlichen Hausbuch im Besitz des Fürsten Wolfegg benennt, bereichert neben einigen anderen Zeichnungen aufs glücklichste die Sammlung der deutschen Primitiven. Cranach, Altdorfer, Wolf Huber, Nikolaus Manuel Deutsch sind gut vertreten. Es würde zu weit führen, die Blätter im einzelnen zu beschreiben. Von den Niederländern sind Mabuse und Orley zu nennen, die interessanten Meister des Übergangs, und aus dem siebzehnten Jahrhundert vor allem die wundervolle Amsterdamer Hafenansicht des Willem van de Velde, die an Guardi gemahnt, in der pikanten

* Patinier.

Fleckenwirkung des schwarzen Takelwerks der Schiffe vor dem tonig grauen Wolkenhimmel, und doch so viel Strenge und Einfachheit in der Komposition zeigt, wie die zahlreichen Masten geradlinig und parallel nebeneinander aufragen. Im Gegensatz zu dem flackernden Temperament des Venezianers scheint das ganze holländische Phlegma aus diesem kleinen Blatt zu sprechen, dessen Breitformat allein schon charakteristisch ist für die Stimmung einer behäbigen Ruhe. — Die Italiener sind diesmal nur mit zwei Blättern vertreten, darunter allerdings einem sehr bedeutenden und kunstgeschichtlich wichtigen Kompositionsentwurf von der Hand des Ghirlandajo. Und endlich sind drei sehr reizvolle Studienblätter des George Morland sowie ein schönes Profilporträt von Chodowiecki zu nennen.

Nur ein paar Stichproben vom Besten sollten hier gegeben sein. Schon sie dürften genügen, zu zeigen, dass es sich um eine sehr bedeutsame Bereicherung unseres öffentlichen Kunstbesitzes handelt, und dass der Museumsbesucher, der auch intimeren Genüssen nicht abhold ist und die zwei hohen Treppen unter Kaulbachs dräuenden Fresken nicht scheut, dort oben im Kupferstichkabinet für seine Mühe vollen Lohn finden wird.

❋

KUNSTAUSSTELLUNGEN

LEIPZIG

Der *Kunstverein* hat im November, durch die Bemühungen des Bildhauers Arnold Rechberg, eine kleine Ausstellung von französischen Bildern des 18. und 19. Jahrhunderts veranstaltet. Die als willkommene Ergänzung zu einer gleichzeitigen Ausstellung moderner Franzosen vor allem aus dem Grunde gelten konnte, weil die meisten Stücke aus wenig zugänglichem Pariser Privatbesitz stammten. Freilich ist kaum ein Werk vorhanden gewesen, das die wirkliche Bedeutung der verschiedenen Meister repräsentierte. Von den älteren Künstlern war Chardin gut vertreten (ein Bildnis und zwei Interieurs), auch von den Porträtisten konnte man einen Begriff erhalten. Unter den Meistern der neueren Zeit sind Millets Jägerbildnis, Courbets Frau mit der Ziege und ganz besonders die Bilder Adolphe Monticellis zu nennen. Bei den Modernen stand Pissarro mit mehreren Arbeiten seiner mittleren und letzten Periode, darunter einem lebenskräftigen Bildnis Cézannes an der Spitze. Es folgten Monet, Renoir und Sisley. Eine gute Auswahl von graphischen Arbeiten (Legrand, Pissarro, Steinlen) und einige Plastiken (Maillol) kamen hinzu Das städtische Museum erwarb eine Bronze von Rodin, Raffaelis Gitter am Tuileriengarten und Pissarros Pont neuf. U.-B.



LUCAS CRANACH D. Ä. EIN SCHÄCHER AM KREUZ. WEISS GEHÖHTE KOHLEZEICHNUNG

PRAG

Das *Rudolfinum* brachte eine Nachlassausstellung des Maler-Radierers Heinrich Jakesch, die vom *Kunstverein für Böhmen* arrangiert wurde. Ein ganzes Menschenleben zeigte diese Ausstellung. Es war als ob der Verstorbene nochmals Rechenschaft über sein Schaffen geben wollte. Die besten Arbeiten sind entschieden die Akte und Genrebilder. Sie sind mit kurzer Sachlichkeit entworfen, vermeiden streng alles Nebensächliche und erlangen dadurch eine überraschende Schärfe und Eindrucksfähigkeit. Der beispiellose Erfolg der Ausstellung mag als Beweis der grossen Beliebtheit des Künstlers und der Wertschätzung seiner Kunst gelten.

U. R.

❋

MÜNCHEN

In der *Modernen Kunsthandlung (Thannhauser)* fand eine wirkungsvolle Ausstellung des Landschafters Fritz Osswald statt. Eine Reihe von Bildern ganz verschiedener Art: bunte, kompositionell geschickt aber oft absichtlich zusammengestellte Interieurs aus dem Hamburger Hafen; und atmosphärisch fein gestimmte Dünenbilder. Das Dekorative ist immer noch zu stark betont; aber es sind Hoffnungen auf zukünftige vorzügliche Leistungen vorhanden. U.-B.

VOM PARISER „HERBSTSALON“

VON

JULIUS ELIAS

Sie „traten in der Demut Hülle mit schweigendem Verdienst zurück“, die Maler, in diesem Jahre. Traten zurück, um den Parias der Kunst, den Nutzkünstlern oder Kunsthandwerkern Platz zu machen. Und nach dieser schönen Geste genossen sie doppelt das „Glück“, das ihnen schon so oft „gegeben war“. Herr Roger Marx hat über die dekorativen Künste des Salons 1910, der in dieser besonderen Bedeutung ein denkwürdiger Salon bleiben wird, ein gründliches Wort gesprochen in unserer Zeitschrift. Da bin ich wohl meines Amtes ledig. Nur eine Bemerkung sei mir erlaubt, die an die Münchener gerichtet ist. Die Nutzkunst, zumal die Möbelkonstruktion in Frankreich ist verharrend. Man schafft dauernd Louis XV. oder Louis XVI. oder Empire weil man diese schönen Sachen liebt und nach charmanten Muster charmant wieder geben kann. Ein grosses altes Kulturvolk scheidet schwer von Dingen, die ihm lange Zeit Spiegel und Instrument des guten Geschmacks gewesen sind. Auch die deutschen Nutzkünstler ahmen nach: Empire-Biedermeier und gar die Möbel der fünfziger und sechziger Jahre des letzten Jahrhunderts, und dieser Nachahmungstrieb bietet ihnen eine Art abenteuerlichen Vergnügens. Aber dafür haben sie das Plus in die Wagschale zu werfen, daß sie sich auf den Menschen unserer Zeit besser verstehen; dass sie seine gegenwärtigen Lebensbedingungen und Seelenzustände sozusagen mit Unterordnung beherrschen; daß sie, als ausgleichende Kräfte für Ideal und Wirklichkeit, die Hülle dem Menschen anpassen und nicht den Menschen der Hülle; dass sie Intimisten sind. So haben sie, trotz Anlehnung an einzelne gewesene Formen doch etwas wie eigenen Stil, den Stil der Lebenstechnik und Einordnungskunst. In den reinen Geschmacksfragen können die Münchener (ihre dekorativen Maler, zum Beispiel, sind teilweise von einer verblüffenden Trivialität und vom kitschigsten Farbengespreize) noch sehr viel lernen, und mehr Licht und Leichtigkeit wäre ihnen wohl zu gönnen, — doch auf dem gegenwärtigen Standpunkt des internationalen nutzkünstlerischen Betriebes haben sie so viel Tüchtiges und Selbständiges geleistet, dass sie in einer Art auch fremden Nationen zum Vorbild dienen können. —

In der französischen Kunst herrscht mit ungeschwächter Intensität der Zug ins Dekorative. Die Malereien geben das Recht der Selbstbestimmung auf und haben wesentlich nur Geltung als schmückende Teile eines praktischen Ganzen. Es sind verschiedene Strömungen zu unterscheiden (so weit die heurige Zurückdrängung des Bildermateriales ein Urteil zulässt). Da ist zunächst die Arbeit des vergötterten Maurice Dénis, der von Puvis de Chevannes und italienischen Altmeistern ausgeht, in der Form; mit dem Geiste, mit der Phantasie freilich ist es bei ihm nicht viel besser bestellt als bei dem blassen und verblassten Flandrin Dénis akademisiert Puvis und kommt bloss auf dem Literaturweg in Stimmung. Diese erfindungsarmen, bewegungslosen Idyllen von Tanz, Gesang, Poesie, Naturandacht, — Idyllen, die in einen trockenen Akkord von Grau-Blau geworfen sind, — genannt „Florentinischer Abend“, entstanden gewiss auf Boccaccios Kosten. — Ein zweiter Typus ist Bonnard. Seine ausserordentlich empfindliche, geistreiche, ich möchte fast sagen: leckere Kunst reift goldener Frucht entgegen (wie auch die Arbeit Vuillards, des Bootgenossen). Seine Wandmalereien eines Frauenboudoirs sind das Köstlichste, was man sehen kann. Eine Glückseligkeitssymphonie aus der Farbe geboren. Der Nachkomme des Degas, des Toulouse-Lautrec, der Japaner verleugnet sich nicht; in seiner merkwürdigen Phantasie, die zwei oder drei Grundtöne in die zartesten, schimmerndsten, abwechselungsreichsten Schwingungen versetzt, ruht sein persönlicher Stil. — Dann ist der Typus Sert: ein Spanier, der in Italien studiert und sich in Frankreich akklimatisiert hat. Er führt mit seinen weitschichtigen und verwickelten Panneaux, die eine wehmütige Erossage vorstellen, ins venitianische Barock. Die Leinwande waren auf einen sehr engen Raum zusammengedrängt und sind doch für einen monumentalen Saal bestimmt; über die Wirkung lässt sich nichts Abschließendes sagen: vielleicht wird sie an feierlicher Steifheit wenig zu wünschen übrig lassen. Immerhin ist dieser gewaltige Effort, eine versunkene Schönheitswelt wiederzubeleben, gewisser Anerkennung wert, zumal es in der Deutung des Mythos hier und dort nicht an echteren tragischen Accenten fehlt.

Es folgt die, von Cézanne ausgehende Gruppe, die im Streben nach Komposition und Gleichgewicht zwischen Farbe und zeichnerischer Form Bilder monumentalen Gepräges malt: van Dongens Porträts sind der Gegensatz intimer Menschenmalereien; ihr farbiger Rhythmus strebt ins Grosse; sie sind nicht sozusagen portativ, sondern sind für die feste Ehe mit der Raumschönheit geschaffen. Einem architektonischen Bündnis auch neigen die grossen Formate des Othon Friesz zu: sein „Fischer“ erinnert in Geist und Wesen an deutsche und niederländische Primitive; ist stark, energisch und doch weich konstruiert und hat die schwebende Festigkeit der Cézanneschen Tonsprache. Vorn ganz gross, gräbt sich der alte Mann in das Bild hinein: die Häuserzeile am Strande, die Meeresfläche mit den altertümlichen, aufgetakelten Kauffahrern gewinnt dadurch eine besondere Weite,

Tiefe und Luftigkeit. Im ganzen Ausdruck ein Bild der Arbeit, des menschlichen Ringens mit der Natur. Erdenschwere, doch hinter ihr ein Ewigkeitszeichen.

Solche Stimmungen sind selten bei dem Franzosen, der die Welt so himmlisch leicht – mit rosenrotem Optimismus nimmt und selbst sozialkritische Beängstigungen ins Reich eines holden Charmes verflüchtigt. Das sind in der Mehrzahl eben gute, ehrliche Lateiner; Laprade wanderte, Fragonard im Herzen, nach Italien und erträumte sich dort das alte Leben: die Geister der Vergangenheit streichen um die verfallenden Villen, über Tivoli und das römische Forum – alles in einem gelbgrauen Halblicht; sozusagen Abendschönheiten. Camoin läßt den Korsischen Himmel blauen; Dufrénoy sucht die patinaschimmernde Architektursprache von Venedig und dem alten Genua in eindrucksvollen Visionen zu vermitteln; Manguin schildert die schimmernde Herrlichkeit des Frauenleibes auf mannigfache Art: im Wirklichen und zwischen Leben und Traum; Guérin, ein besonnener Meister in den Dingen des Geschmacks, zieht in seinen feinen Hymnen auf das Weib mit so sicherer wie zarter Hand die Linie von Watteau zu Renoir.

❋

BERLIN

Theaterausstellung in den Ausstellungshallen am Zoologischen Garten. Sie wäre, an dieser Stelle, wegen ihrer Lückenhaftigkeit und der nur ganz sparsam eingestreuten Dinge, die mit Kunst etwas zu thun haben, mit Stillschweigen zu übergehen, wenn nicht der sträfliche Schlendrian und die Unfähigkeit, die eine einzig geartete Gelegenheit verpasst haben, ein Kunstgebiet zu erhellen, das, mehr als jedes andere, von unklaren Forderungen überschwemmt wird, festgenagelt zu werden verdienten. Es ist vor allem eine Frage zu stellen, die, indem sie ausgesprochen wird, zugleich einige Dutzend ehrlich auf jenem Gebiete arbeitender Menschen rechtfertigen soll, von denen jeder Einzelne gewiss mehr Idee von der gestellten Aufgabe hatte, als der verantwortlich zeichnende Herr Dr. Stümcke: warum ist der Plan der Anordnung dem Arbeitsausschuss nie vorgelegt worden? Waren jene Männer nur zu Reklamezwecken aufgefordert worden? – Auch ich befand mich unter ihnen; darum halte ich mich für berechtigt, Herrn Dr. Stümcke zu sagen, wenigstens nachträglich zu sagen, was eine Theaterausstellung im Jahre 1910 zu zeigen hatte. In erster Linie doch wohl die Thaten auf dem Gebiete des Theaterbaues in den letzten drei Dezennien, seit Bayreuth etwa; dann alles Erworbene im Fache der Bühnenmaschinerie, wobei Drehbühne, Schiebebühne, Asphaleiasystem, Fortunybeleuchtung usw. nicht fehlen durften; zuletzt, in planvoller Anordnung, die Zeugenschaften moderner Inszenierungen, wofür Herrn Dr. Stümcke, unter anderer Literatur, das Theaterheft von „Kunst und Künstler" (Jahrg. V, VI) (freilich kaum seine eigene, durch üblen Komödiantenkultus sich auszeichnende Theaterzeitschrift „Bühne und Welt") eine Anleitung hätte geben können. War das erfüllt, so mochten als liebe Reliquien die ganz gewiss sehr interessanten theatergeschichtlichen Raritäten daneben pietätvoll – aber auch geschmackvoll! – arrangiert, ein Plätzchen finden. Immer doch hätten auch dahin nicht der Brünhildenspeer von Therese Malten und die Kranzschleifen dieser trefflichen Sängerin gehört.

Hier braucht man einmal nicht zu fragen, warum sich Berlin, vor solche Aufgaben gestellt, fast immer blamieren muss; hier trug sich vordrängende Eitelkeit, in idealer Konkurrenz mit Blindheit für die lebendigen Kräfte der Schaubühne, die Schuld daran, dass ein grosser Aufwand umsonst verthan wurde.

Max Martersteig.

❋

Lovis Corinth hat im Kunstsalon *Paul Cassirer* das Altarbild „Golgatha" ausgestellt, das er der Kirche seiner Vaterstadt zu schenken beabsichtigt. Es sind in diesem als Triptychon behandelten Werk Merkmale, dass der Künstler, mehr als man bei ihm wohl erwartet hat, unter der Suggestion traditioneller protestantischer Kirchenstimmungen gestanden hat. Wie selbst der ketzerisch Gesinnte in der Kirche den Hut zieht und leiser auftritt, so hat Corinth die Unmittelbarkeit der malerischen Laune, die ihn sonst auszeichnet, geopfert. Dafür zeigt er eine zwar etwas konventionelle, doch so modern kultivierte Tüchtigkeit in der Bewältigung eines grossen Ganzen, dass man das Bild seinen gelungensten Leistungen zuzählen muss und dass man nur wünschen kann, der Künstler stellte sich öfter freiwillig in dieser Weise unter die Diktatur einer Konvention. Sein ausdrucksreiches Können feiert einen schönen Erfolg in dem an altdeutsche Holzskulpturen erinnernden Akt des Gekreuzigten, in dessen schmerzvoll graziös geneigtem Haupt, in der Gestalt des Paulus, die echtester Corinth ist und vor allem in der grecoartigen Golgathalandschaft des Hintergrundes, in der ein für Corinth neuer Klang ertönt, wenn ihr auch wieder das bezwingend Räumliche fehlt. Das Modell ist in diesem Triptychon nirgend eigentlich überwunden und vergessen gemacht, aber es ist in sehr geistreicher Weise gedeutet worden. Das ganze Rüstzeug dieser Malerei fast stammt aus dem Atelier; doch lebt zurzeit kein Maler, der mit solchen Mitteln dann so viel Lebendigkeit erzeugen könnte. Es wäre sehr interessant zu wissen, was die Protestanten unserer Staatskirche zu dieser Auffassung sagen. Vielleicht sind sie für diese kluge Mischung von Konvention und Unmittelbarkeit eben reif.

CHRONIK

Der Bildhauer Joseph Uphues, der im Januar in Berlin gestorben ist, gehörte zur Gruppe der von R. Begas herangebildeten Bildhauer, denen die Gunst des Kaisers viele Aufträge zuführte. Unter den Siegesalleebildhauern war Uphues einer der Besten; er hatte gewisse solide Handwerkseigenschaften und es fehlte seinen Arbeiten das Verletzende vieler seiner dilettierenden Mitbewerber. Auf der andern Seite fehlte dem Künstler freilich auch jeder originelle Zug. Was er machte (Friedrich der Grosse, Moltke, Kaiser Friedrich — in Charlottenburg —) blieb immer „Denkmal" im landläufigen Sinne. Ein „Monumentajo", wie Böcklin zu sagen pflegte. Aber einer, dessen Art man immerhin scharf von der Art vieler seiner Konkurrenten unterscheiden muss.

✻

Henry van de Velde hat den Auftrag erhalten, in Paris ein grosses Theatergebäude mit zwei Bühnen und zwei Zuschauerräumen zu errichten. Eine Aufgabe, die den Künstler sicher von einer neuen Seite zeigen wird. — Ebenso freudig ist es zu begrüssen — nach den Proben der A. E. G.-Gebäude —, dass Peter Behrens bei Düsseldorf die umfangreichen Verwaltungsgebäude der Firma Mannesmann errichten soll.

✻

Wir beginnen mit der nebenstehenden Originallithographie von R. Grossmann eine Serie, in der dieser interessante Zeichner den Lesern von „Kunst und Künstler" Berlin zeigen wird, wie er es sieht. Berlin im Schnee und im ersten Grün, die innere Stadt und die Vororte, das arbeitende und das sich vergnügende Berlin, auf der Strasse und im öffentlichen Lokal. Und immer gesehen durch ein modernes Temperament. Unser erstes Blatt stellt eine Landstrasse bei Zehlendorf dar.

✻

In der Nationalgalerie sollen wichtige Bauveränderungen vorgenommen werden. Wir kommen auf die Pläne Ludwig Justis, die einen sehr erfreulichen Willen zur Fortführung der unter Hugo von Tschudi begonnenen grossen Reorganisationsarbeit bekunden und deren so schnelle Verwirklichung als ein ausserordentlicher Erfolg bezeichnet werden muss, im nächsten Heft ausführlicher zurück.

✻

In offiziellen Münchner Kreisen herrscht starke Verstimmung über das preussische Kultusministerium, das das Ersuchen um die Entlehnung einer Reihe von Wiener Bildern zur Kaiser Franz-Joseph-Jubiläumsausstellung abschlägig beschieden hat und ausserdem diesen Bescheid erst am Tage vor Ausstellungseröffnung ergehen liess. Die erste Auflage des Ausstellungskataloges, die bereits gedruckt war, macht in einem eingelegten Zettel von dieser Berliner Zurückweisung Mitteilung. Die unerfreuliche Folge wird sein, dass auch der bayerische Staat, der bisher in loyaler Weise allen Bitten entgegenkam, Bilder aus bayerischem Staatsbesitz nicht mehr zu Ausstellungszwecken nach Berlin ausleihen wird.

✻

Des am 29. Dezember 1910 verstorbenen Bibliothekars der kgl. Museen zu Berlin, Professors Dr. Ferdinand Laban, ist an dieser Stelle zu gedenken. Der Dahingeschiedene ist nicht in der genauen Erfüllung seiner Berufspflicht und in mühevoller Arbeit für die Kunstforscher, für die Redaktion des Jahrbuchs der preussischen Kunstsammlungen, für die Bibliographie im Repertorium für Kunstwissenschaft und ähnliche Leistungen aufgegangen: er hat auch eine lange Reihe von Betrachtungen und Abhandlungen veröffentlicht, die aus Lust und Anteil geboren sind. Über den Miniaturmaler Füger, über van Dyck, über Böcklin und Manet und andere Dinge, am liebsten über Persönlichkeiten hat Laban geschrieben, positiv, aufdeckend, ohne mystischen Flug und ohne geistreiche Sprünge.

1856 zu Pressburg geboren, studierte Laban in Wien, Strassburg und Klausenburg. Er begann mit philosophischen und literaturgeschichtlichen Arbeiten und hatte harte Hilfsdienste in Bibliotheken und Archiven zu leisten, bis er 1895 in das Amt des Bibliothekars bei den Berliner Museen gelangte.

Zur Kunst stand Laban, obwohl er Museumsbeamter war, in dem schönen Verhältnis des verehrenden Liebhabers, indes die Gewissenhaftigkeit seiner Natur und die Schule gelehrter Arbeit, die er durchlaufen hatte, ihn vor den Fehlern des Dilettantismus bewahrte.

Die Hoffnung besteht, dass seine beim Erscheinen kaum nach Gebühr beachteten Aufsätze gesammelt erscheinen werden. Und gewiss wird solcher Band geeignet sein, das Andenken des Verstorbenen dauernd lebendig zu erhalten.



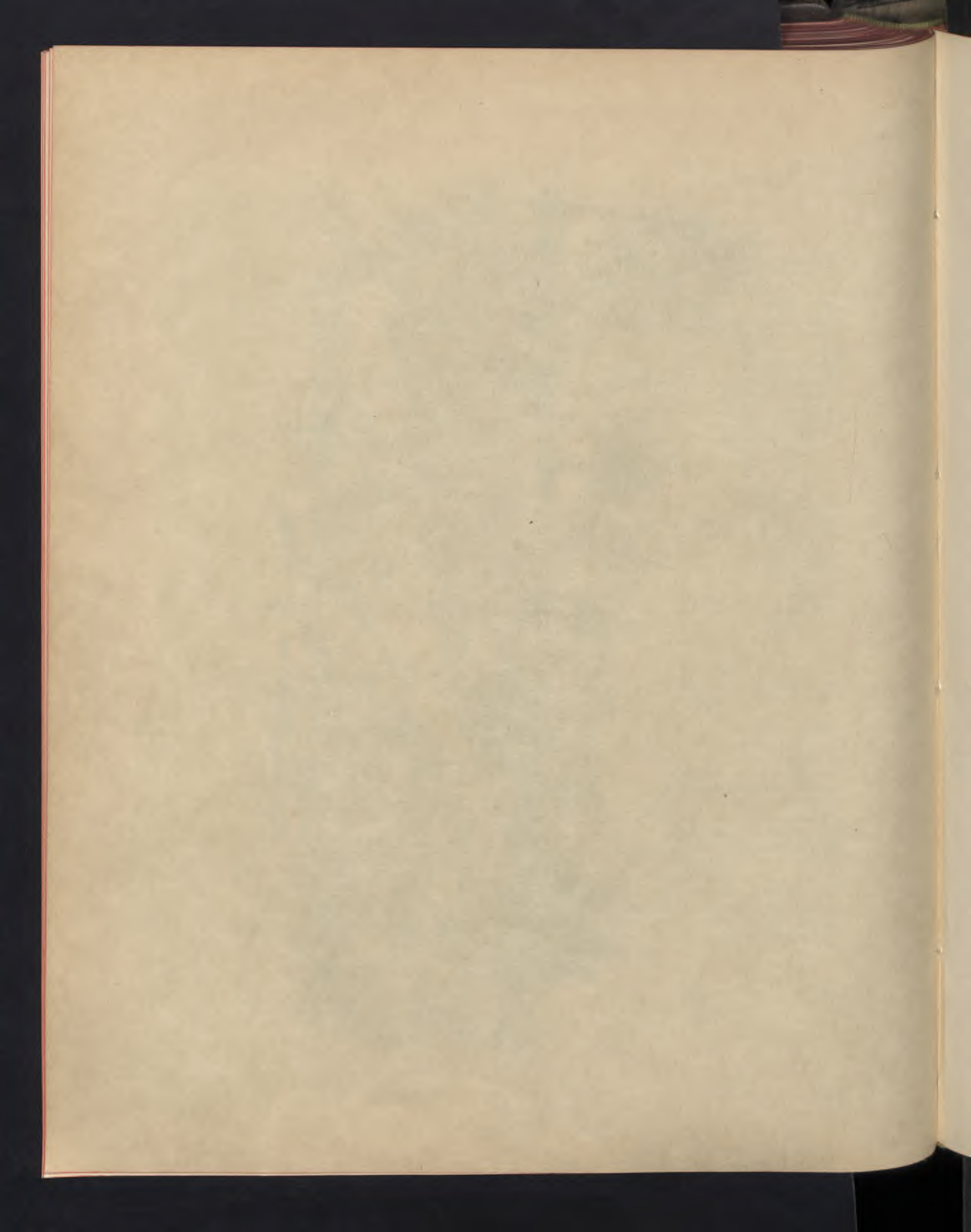
RUD. GROSSMANN

BERLINER BILDER I.

LANDSTRASSE BEI ZEHLENDORF

ORIGINALLITHOGRAPHIE







UKTIONSNACHRICHTEN

FRANKFURT A. M.

Im Sommer d. J. ist der letzte Nachkomme der alten Kunsthändlerfamilie Prestel, Ferdinand GüntherPrestel, von hinnen gegangen, und seine Sammlung kam am 22. November und den folgenden Tagen, bezeichnender Weise unter der Leitung von Helbing-München, hier zur Auktion. Es war eine Sammlung von vorwiegend örtlichem Interesse und der zahlreiche Besuch, wie auch die erzielten hohen Preise zeugen von besonderem Lokalpatriotismus. Neben Arbeiten der Keramik, Gläsern und Krügen kam noch sonstiger Urväterhausrat zum Verkauf, endlich Gemälde und Zeichnungen, die mit geringen Ausnahmen ungenügende Zeugnisse von Frankfurter Kunst und Künstlern darstellten. Anschliessend an dieseVersteigerung kamen aus den Beständen der Sammlung eines hiesigen Kunstfreundes 144 Gemälde und Aquarelle unter den Hammer, die bei guten Preisen ihre Abnehmer fanden.

Die vom Kunstverein angekündigte Versteigerung der Zeichnungensammlung von Jakob Klein fand nicht statt, weil diese durchaus gewählte, wenn auch kleine Sammlung vorher als Ganzes von dem Münchener Kunstantiquariat J. Halle erworben wurde; sie bestand mit wenigen Ausnahmen aus Arbeiten älterer, besonders holländischer Meister. Die am 8. Dezember veranstaltete Auktion der Sammlungen Carl Rumpf, Friedrich Schierholz u. a. zeigte schwachen Besuch, was mässige Preise zur Folge hatte. Gut bezahlt wurden die Arbeiten von Wilhelm Busch: No. 23 eine Reihe von 19 Blatt 390 M., No. 24 der Rausch 17 Blatt 420 M., No. 25 der Floh 18 Blatt 470 M., des weiteren eine getönte Bleistiftzeichnung von Ludwig Richter (No. 97) 590 M., eine Federzeichnung vonJos. Ant. Koch (No. 76) 200 M., eine Landschaft von H. Thoma, Blick auf Säckingen, Federzeichnung 760 M. Die städtische Galerie erwarb eine Anzahl von Arbeiten Frankfurter Künstler, das Städelsche Kunstinstitut u. a. eine Zeichnung von Hans Bol (No. 17) 90 M. und ein Aquarell von A. Lucas datiert 1850: Ansicht von Olevano (No. 80) 46 M.

A. R. S.

❀

Bei Rudolf Bangel gibt es am 14. und 15. Januar eine Auktion von Antiquitäten, die in einem vierzigjährigen Aufenthalt in Mexiko von Herrn Konsul D. zusammengebracht sind.

❀

PARIS

Kurz vor der Jahreswende wurde im *Louvre* die Bildersammlung eröffnet, die der Multimillionär Chauchard, der Gründer des Louvre-Magazins, der Staatsgalerie vermacht hat. Die Leser werden vielleicht erwarten, dass „Kunst und Künstler" sich mit einerStiftung von etwa 170 Kunstwerken aus der Schule von 1830, die der Besitzer selbst auf 17 700 000 Francs schätzte und ebenso hoch versicherte, ausführlich beschäftigt. Aber man müsste die Spalten mit Anekdoten aus dem Leben dieses Krösus füllen oder, wenn man von Kunst sprechen wollte, Gemeinplätze wiederholen; denn die Bilder selbst eröffnen keinerlei neue Einblicke in das Schaffen irgendeines Künstlers. Chauchards wahre Liebe entflammte vor den miniaturhaften Zierlichkeiten Meissonniers, von denen er 26 anhäufte und sie allein mit 3¹/₄ Millionen versicherte. Gefallen fand er wohl auch an Henners weichlichem Akt und an den zahlreichen, kleinen Diaz aus des Meisters mässigster Periode. Die Daubigny, Delacroix, Corot, Rousseau, Millet, Troyon aber, zu denen ihm Freunde rieten, kaufte er sicher nur, damit ein wichtiger Paragraph seines Testamentes Erfüllung finden konnte, der fordert, dass inmitten der 170 hinterlassenen Kunstwerke sein Marmorbildnis mit dem Grosskreuz der Ehrenlegion aufgestellt wird. Verdient man aber Mäcen genannt zu werden, wenn man für lächerliche Summen Bilder von verstorbenen Künstlern oder von Greisen aufkauft, deren Name in aller Munde ist? Nicht ein Künstler hat von den Millionen Nutzen gehabt, die Chauchard für Bilder aufwandte. Wohl aber Händler. Sie mögen sich oft ins Fäustchen gelacht haben, wenn sie dem eitlen, ruhmsüchtigen Toren wieder einmal Hunderttausende abgenommen hatten. 800 000 Francs für das Angelus von Millet! Wohl der ulkigste Trick des Kunsthandels. Ein Hundertstel dieser Summe mag heute der Marktpreis dieses von Stümperhand übertünchten und verdorbenen Bildchens sein. Die edle Haltung der beiden Figuren allein übt heute noch Wirkung; Farben sind kaum noch vorhanden. Ausser dieser Ruine ist Millet in der Sammlung mit einer etwas koketten Spinnerin aus der Auvergne, vor allem aber mit drei meisterhaften Bildern „Der Getreideschwinger", „Die Bäuerin" und „Die Stickerin" vertreten, die die Grösse dieses Künstlers eindringlich deutlich machen. Mehrere Corots sind schwach. Von Daubigny, Rousseau, Dupré, Jacques gilt das Gleiche. Es wird uns keine neue Seite dieser Meister nahe gebracht. Ein winziger Diaz fällt durch die Verve der Linien und durch goldene Tonschönheit auf. DieSammlung als Stiftung verstimmt durch ihren absoluten Mangel an Charakter. Wenn man Chauchards Galerie wieder verlassen hat, wandern die Gedanken in verdoppelter Verehrung, in unverwehbarer Dankbarkeit den wahrhaft grossen Stiftern des Louvre, den kultivierten und geschmacksreichen Sammlern Thomy-Thiery und Moreau-Nelaton zu.

O. G.



CLAUDE MONET, SCHIFFE AM STRANDE
SAMMLUNG MARZEL V. NEMES, BUDAPEST

NEUE BÜCHER
DER KUNSTWISSENSCHAFT

BESPROCHEN VON

EMIL SCHÄFFER

Richard Muther: Geschichte der Malerei. Drei Bände. Leipzig. Konrad Grethleins Verlag, 1910.

Den Richard Muther, der uns die Geschichte der Malerei im neunzehnten Jahrhundert schenkte, mit welch' dankbarer Freude haben wir Jungen ihm zugejubelt. Das war kein nörgelnder Pedant, der auf irgendeinem Sinai die Tafeln ewiger Kunstgesetze vom lieben Gott selbst empfangen zu haben glaubte, das war endlich Einer, dem bei allem Wissensreichtum Kunstkritik eine Sache des Herzens und nicht wägender Reflexion bedeutete, einer, der noch mit Jugendglut lieben, inbrünstig hassen konnte und für sein Verachten und Bewundern Sätze fand, die uns um so heftiger entflammten, als wir bislang solch glitzernde Sprachmeisterschaft nicht als eine Wesenseigentümlichkeit deutscher Kunstgelehrter empfunden hatten. Siebzehn oder achtzehn Jahre mögen seither verstrichen sein; eine kurze Spanne Zeit, aber wir leben im Prestissimo-Tempo und

haben Mühe, uns des Begeisterungstaumels von damals zu entsinnen, wenn wir jene drei anderen Bände zur Hand nehmen, die, aus Muthers Nachlass von Hans Rosenhagen pietätvoll herausgegeben, die ganze Geschichte der Malerei vom Ende der antiken Welt bis auf unsere Tage erzählen. Manche Gegner — es gab deren freilich auch weniger taktvolle — dämpften die Heftigkeit des Tadels, weil sie einen Toten nicht befehden mochten, andre lobten mit gleichgültigen Clichéphrasen, aber zu jenen Hymnen, die voreinst das Jugendwerk umjauchzt hatten, wollten auch den unbedingtesten Verehrern Muthers sich nicht mehr die Lippen öffnen. Wieso kam dies? Ward Muther ein Andrer oder haben wir uns gewandelt? „Die Gegenwart liebt Gegenwärtiges nur", sagt Shakespeares Ulysses

„— — — und schätzt den Staub, ein wenig übergoldet weit mehr als Gold, ein wenig überstäubt — —"

Richard Muther ist der nämliche geblieben, der er vor siebzehn Jahren war: sein heller Blick für die Zusammenhänge von Kunst und Kultur hatte sich nicht getrübt, Muthers Wortschatz büsste nichts von seinem schillernden Reichtum ein, auch in dieser neuen Geschichte der Malerei kann man jede Seite, wie Nietzsche es fordert, „mit dem Ohre lesen" und wiederum die Fähigkeit Muthers bewundern, bei hundert Irrtümern im einzelnen das Charakterbild eines Künstlers und einer ganzen Epoche des Kunstschaffens so zu zeichnen, dass sie von zwingender Wahrheit sind oder wenigstens überzeugend echt wirken. Nein, Muther ist der nämliche geblieben, aber wir sind Andere geworden. Er betrachtete mit Hamlet die Kunst als „die abgekürzte Chronik des Zeitalters" und die Kunsthistorie als Ganzes erschien ihm infolgedessen als eine Art angewandter Kulturgeschichte oder Kulturpsychologie, wenn das besser klingt; das Gesamtwerk eines Malers war für Muther in erster Linie eine Lebensbeschreibung in Bildern, das einzelne Gemälde nur Material für eine Seelenstudie: der Künstler sollte ihm den Menschen erklären, und der wieder seine Zeit und sein Milieu. Hierin glich er Georg Brandes, und man könnte Muthers Verhältnis zu einer künstlerischen Persönlichkeit am klarsten durch einen Satz ausdrücken, den dieser dänische Jünger Taines seiner Biographie Shakespeares voranstellte. „Man fühlt sich gegenüber den Werken in ihrer wahrscheinlichen Reihenfolge und gegenüber dem Lebenswerke in seiner Gesamtheit gezwungen, sich eine Vorstellung von dem Seelenleben zu formen, welches darin seinen Ausdruck gefunden hat." Dagegen langweilten Muther ästhetische Untersuchungen; wie sich ein Gemälde aus formalen und koloristischen Elementen aufbaut, solche Analysen interessierten ihn selten und niemals mochte er den Begriff „Kunsthistorie" so eng fassen, dass er sich mit dem einer „Entwickelungsgeschichte der Stilformen" deckte. Weil aber derartige Probleme gerade die Jungen von heute intensiv beschäftigen, so belächeln sie Muthers Rückständigkeit aus den gleichen Gründen, um derentwillen den Vertretern der modernsten literarischen Kritik ja auch Georg Brandes antiquiert erscheint. Wobei die Herren nur vergessen, dass sie es zum guten Teil dem Wirken Muthers danken, wenn sie sich heute ruhsam einer rein ästhetischen Kunstbetrachtung überlassen können. Als er seine Geschichte der modernen Malerei herausgab, unterschieden die Gelehrten noch zwischen „edlen" und „gemeinen" Stoffen und werteten ein Bild nach den moralischen, erzieherischen oder novellistischen Qualitäten seines Themas. Muther aber machte zum Leitmotiv seines Werkes die Forderung, dass man in die Kunstkritik keine ethischen Tendenzen tragen, ein Gemälde nicht mit literarischen Ansprüchen behelligen, sondern einzig und allein nach den künstlerischen Absichten seines Schöpfers beurteilen dürfe. Dieses ästhetische Programm wurde von den Jüngeren dann erfüllt; der es aber zuerst, begeistert und begeisternd, verkündet hatte, gehörte zum Geschlechte der Solness, die höher bauen, als sie zu klettern vermögen. Er kam in Sympathien und Antipathien niemals ganz vom Stofflichen eines Kunstwerkes los, das Menschliche und auch das Allzumenschliche an einem Maler fesselte ihn fast immer mehr als Linien und Farben. Das war Muthers Tragik. Er erkannte den Pfad, der eingeschlagen werden musste, und verfolgte ihn doch nicht bis ans Ende; er war ein Wegbaumeister für Andere oder, biblisch gesprochen, ein Johannes, kein Messias. Freilich, gekommen ist der inzwischen auch noch nicht und ich fürchte fast, von Denen, die sich heute Wunder wie hoch über den armen toten Muther erhaben dünken, — aus ihren Reihen wird er uns nicht erstehen.

*

Werner Weisbach. Impressionismus. Ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit. Band I. Mit sechs Farbentafeln, sieben Kupferätzungen und 94 Textabbildungen. Berlin. G. Grotesche Verlagsbuchhandlung 1910.

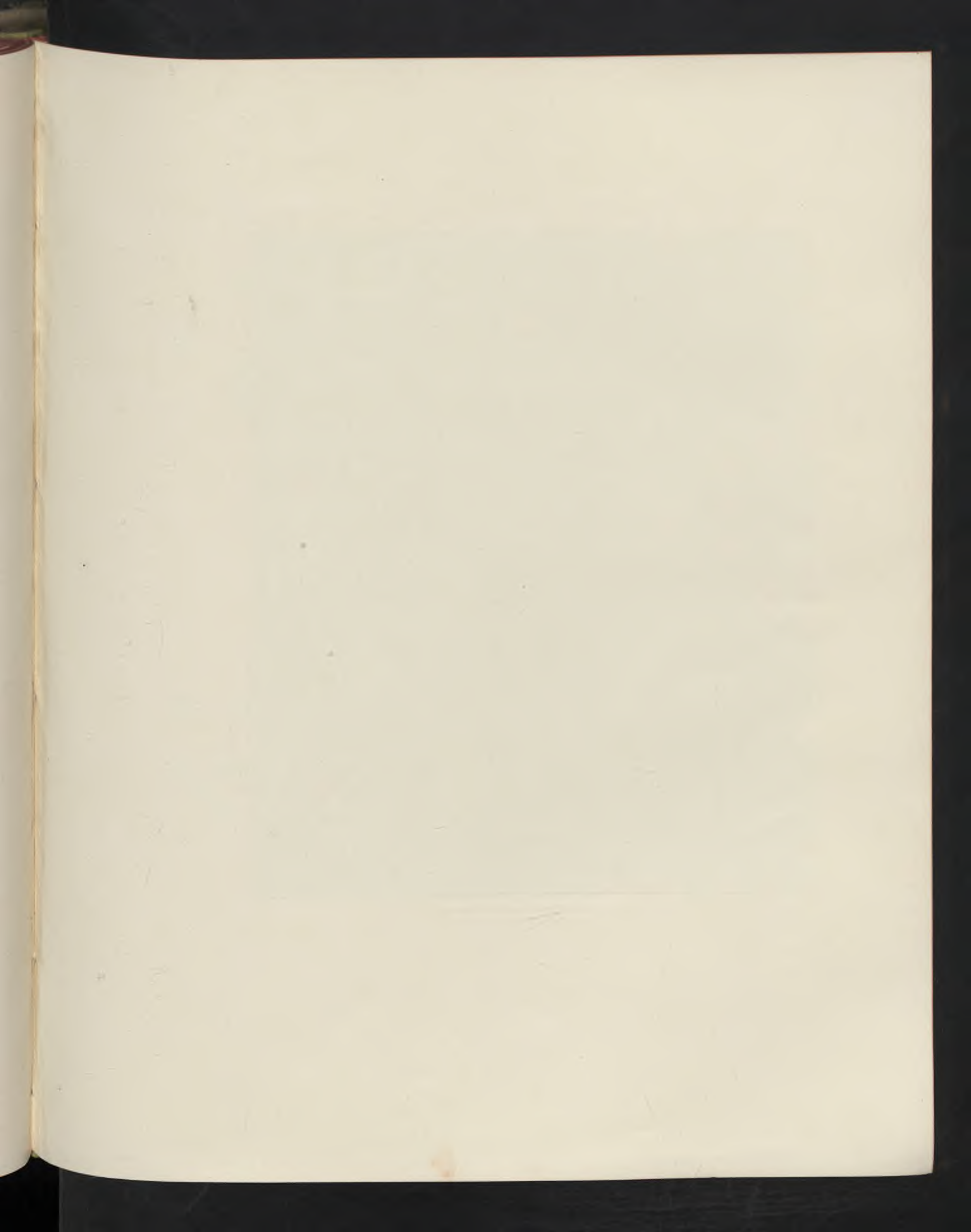
Usurpatoren, die zur Macht gelangten, suchen ihre hart erkämpfte Herrlichkeit dadurch zu legitimieren, dass sie, an eine Tradition anknüpfen sich als Verweser eines alten Erbes gebärden. So lehrt uns manches Blatt der Welt- und auch der Kunstgeschichte. Die roten Revolutionsmänner von gestern wollen heute nachweisen, dass in ihren Adern das blaue Blut erlauchter Ahnen fliesse und ein ehrwürdiger Stammbaum soll ihrer Herrschaft den Rechtstitel verleihen. Da ist der Impressionismus! Vor vierzig Jahren hielt man ihn für gleichbedeutend mit einer Narrheit, die ein paar französische Maler befallen habe, dann wurde er zur Modekrankheit; als diese, von Paris und Japan aus, bereits ganz Europa versucht hatte, debattierte man über eine neue Kunsttheorie, heute halten wir schon bei der impressionistischen Weltanschauung, und sollte er auch in kein philosophisches System zu bringen sein, auf dem Gebiete der modernen Malerei

herrscht der Impressionismus als beinahe unumschränkter Machthaber. Einen Historiker musste es locken, diese via triumphalis des Impressionismus abzugehen, den Pfad zu wandern, der von den Alten zu Manet führt, nachzuweisen, dass der „Impressionismus als bewusstes Prinzip“ zwar vor dem Ende des neunzehnten Jahrhunderts nicht bestanden hat, dass jedoch ein impressionistisches Problem bei den verschiedensten Völkern allzeit existierte. Dessen Wandlungen nun verfolgt Werner Weisbach von den Malereien der Antike bis zu Leonardo, es offenbart sich ihm bei den Venezianern, bei Greco, Velazquez und den Holländern ebenso wie bei Watteau und Fragonard, bei Tiepolo und Goya, und so entstand ein Buch, dessen Disposition und Ausgestaltung in gleicher Weise das unbedingteste Lob verdienen. Wer sich je damit abgequält hat, Erlebnisse des Auges in Worte umzusetzen, ihre Ursachen zu ergründen und die Resultate subjektiver ästhetischer Untersuchungen in eine objektive entwickelungsgeschichtliche Darstellung zu bringen, nur der wird Weisbachs Leistung ihrem vollen Werte nach einzuschätzen vermögen. Wie sich Völker und Zeiten zu dem impressionistischen Problem als solchem stellten, verfolgt Weisbach mit dem auf kausale Zusammenhänge gerichtetem Blick des Historikers; spricht er jedoch über einzelne Gemälde, so glauben wir einen Maler zu hören, der aus seiner Kenntnis des Metiers heraus die letzten Absichten eines Künstlers entschleiert, uns die Wege zeigt, die dieser einschlug, sein Ziel zu erreichen. Damit ist gesagt, was den Hauptvorzug von Weisbachs Buch ausmacht: es lehrt uns, Kunstwerke mit den Augen des Künstlers anblicken, es erzieht uns, ohne ins Pädagogische zu verfallen, eminent zum Sehen und darum ist dem übrigens sehr geschmackvoll ausgestatteten Werke der grösste Leserkreis zu wünschen. Hoffentlich wird es ihn finden; denn Weisbachs Darstellung, die bei aller Sachlichkeit niemals langweilt, hält sich von Gelehrtenphrasen ebenso fern wie von einem pathetischen Ausrufungszeichen - Enthusiasmus; aber — und darauf allein kommt es an — jede Seite des Buches beweist, dass Kunst für diesen Kunsthistoriker, kein leeres Demonstrationsobjekt ist, keine Materie, die man „behandelt“, sondern eine Lebensnotwendigkeit, ein Fluidum, das den ganzen Menschen durchdringt.

Andrea Mantegna. Des Meisters Gemälde und Kupferstiche in 200 Abbildungen. Herausgegeben von Fritz Knapp. „Klassiker der Kunst“. Band XVI. Stuttgart. Deutsche Verlagsanstalt.

Niemand, der sich eines ernsthaften Studiums der Künste befleissigt, kann heute die Bücher dieser Serie entbehren; man nimmt sie tagtäglich zur Hand, aber wegen ihres kreideweissen Glanzpapieres, dessen spiegelglatte Helligkeit dem Auge weh that, war es kein Vergnügen, in ihnen zu blättern. In diesem Bande nun, der Andrea Mantegna, dem grössten Meister Oberitaliens im Quattrocento gewidmet ist, hat die Verlagsanstalt die Bilder auf ein vollkommen glanzfreies gelbliches Papier drucken lassen, und das Experiment gelang aufs Beste. Man freut sich geradezu über den matten vornehmen Ton der Reproduktionen, die man beim flüchtigen Hinsehen für Gravüren halten könnte. Dass diese zweihundert Abbildungen, von denen fast die Hälfte auf sehr instruktive Detailaufnahmen entfällt, uns sämtliche Schöpfungen Mantegnas von unbestreitbarer Eigenhändigkeit kennen lehren, bedarf keiner besonderen Erwähnung, wohl aber muss gesagt werden, dass der „Anhang“, in den die „zweifelhaften Werke“ und die Schulbilder verwiesen wurden, nicht allen berechtigten und erfüllbaren Wünschen nachkommt. Da fehlen z. B. zwei Darstellungen der „Judith“, von denen die eine sich in der Sammlung des Earl of Pembroke zu Wilton-House befindet, während ihre Replik die Czartoryski-Galerie zu Krakau schmückt, da fehlt ein männliches Bildnis aus dem Palazzo Pitti (No. 375), das heute allgemein als Kopie nach einem verschollenen Porträt Mantegnas gilt, und warum müssen wir ein so charakteristisches Schulbild wie den „heiligen Bernhardin zwischen zwei Cherubim“ aus der Brera vermissen, wenn für eine „Grablegung Christi“ Raum war, bei der weder „an Italien, geschweige denn an Mantegna zu denken“ ist? Und bei Gemälden aus den Uffizien oder dem Städelschen Institut brauchte man doch die Angaben der Maasse nicht zu entbehren! Leider sind damit die Vorwürfe nicht erschöpft, die man an die Adresse des Herausgebers, des einst so feinen Fritz Knapp richten muss. Seine Einleitung ist schlecht komponiert, weil sie in lauter Einzelbeobachtungen zerfällt, die ohne Zusammenhang aneinandergereiht wurden, und — das Wichtigere! — weil diese Würdigung Mantegnas zugleich eine dreiundvierzig Seiten lange Beleidigung der deutschen Sprache von solcher Schwere darstellt, dass man sie selbst einem Kunsthistoriker kaum verzeiht. Aber nicht die Form allein, auch der Inhalt dieses Essays macht uns mehr als einmal den Kopf schütteln. So heisst es auf Seite 14: „Bedeutende Geister wie Altichiero und Antelami haben Fresken in Padua gemalt. . .“ Antelami und Fresken? Nun, Irrtümer begehen wir alle und solche wird man einem unbestreitbar kenntnisreichen Mann wie Knapp darum auch nicht vorhalten; schlimmer deucht es dagegen, wenn er (Seite 36) vom Antlitz einer Heiligen sagt, es sei „durchaus antikisch, selbst in der Leere des Ausdrucks“. Die Gesichter hellenischer oder selbst römischer Statuen ausdrucksleer! Wenn sie auf Knapp so wirken, lässt sich freilich nicht mit ihm rechten. Man kann ja schliesslich auch niemandem beweisen, dass die neunte Symphonie mehr sei als ein Geräusch. . . Neben solchen Sätzen stehen wieder andere, hinter deren mühsamer Diction sich manch' kluger Gedanke, manch' treffen der Beobachtung verbergen. Aber nur Knapp dürfen wir etwas Ganzes fordern. Es ist seine eigene Schuld, wenn wir uns an dem Autor des „Piero di Cosimo“ und des „Fra Bartolommeo“ nicht mit Teilzahlungen abfinden lassen.

NEUNTER JAHRGANG. FÜNFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 18. JANUAR. AUSGABE AM ERSTEN FEBRUAR NEUNZEHNHUNDERTELF
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.





WILHELM TRÜBNER, AUF DEM KANAPEE
IM BESITZ DER NATIONALGALERIE IN BERLIN



DER NACHWUCHS

DER BERLINER SEZESSION

VON

ERICH HANCKE



Die neusten Ereignisse in der Berliner Sezession, die für sie den Abschluss einer Epoche bedeuten, regen dazu an die Resultate ihrer Bestrebungen zu prüfen und zu untersuchen ob sie geleistet hat, was man von ihr erwarten durfte.

Eine Veranstaltung von der Art der Sezession ist für Berlin von grösster Bedeutung, denn sie hat hier nicht die Aufgabe einer vorhandenen starken Produktion den Sieg, der ihr auf die Dauer doch nicht vorenthalten bleiben kann, zu erkämpfen, sondern sie ist eine Zufluchtsstätte für die bei uns so kümmerlich gedeihende gute Kunst, die einer besondern Wartung bedarf, um nicht unterzugehn und der man ihren Platz fern von dem akademischen Riesen bereiten muss, damit er sie nicht erdrücke. Es ist der Sezession auch gelungen eine Anzahl von Talenten zu sammeln und ihre Ausstellungen sind interessant. Wie viel damit gewonnen ist, wird uns sofort klar, wenn wir an die Ausstellung am Lehrter Bahnhof denken und an die Langeweile, die dort von den endlosen Wänden ausgeht.

Nur will es mir scheinen, als ob der Nachwuchs der Sezession allzusehr darauf ausginge interessant zu sein und diesem Zwecke opfere, was ihm in ganz anderer Absicht geboten wird — denn die Sezession will nicht nur die gute Kunst schützen, sie will auch einen Samen zu künftiger Ernte ausstreuen, indem sie die Meisterwerke moderner Malerei in ihren Ausstellungen zeigt —, als ob über dem Spielen mit den höchsten Dingen der Kunst das schlichte Fundament, die künstlerische Ehrlichkeit, verloren ginge.

In einem Werke seine ganze Kraft zu konzentrieren, ein definitives komplettes Werk ein Meister-

werk zu schaffen, das ist das legitime Streben des Künstlers. Ein solches Werk muss frappant, muss hervortretend, muss in gewissem Sinne auffallend sein. Aber weit davon entfernt ist jene Originalitätssucht, die durch Neuheit blenden will, besonders wenn es doch eine von andern erborgte Neuheit ist. Wieviel Cézannes, van Goghs und Gauguins hängen in einer Sezessionsausstellung und wie müht sich ein Bild das andere durch Absonderlichkeit zu übertrumpfen!

Suchen wir nach der Wurzel des Übels, so zeigt sich folgendes:

Als vor zehn Jahren die Bilder der französischen Impressionisten im Berliner Kunsthandel erschienen da waren die jungen Künstler, die sich, angelockt von dem neuen Licht, zu diesen Vorbildern drängten, absolut nicht reif sie zu verstehen. Ihre Ahnungslosigkeit der Vorzüge dieser Werke ging so weit, dass zum Beispiel der eine, als er die ersten Monets sah, erklärte: in vierzehn Tagen kann ich das auch. Es begann nun ein Imitieren von unerhörter Oberflächlichkeit, das sich einer energischen Unterstützung zu erfreuen hatte. Und doch ist es zu verstehen, dass man einer so neuen Strömung nicht schroff entgegentrat.

Nicht einen Augenblick soll es scheinen, als wollte ich das Studium der grossen französischen Meister in Misskredit bringen. Ganz im Gegenteil. Nur die Art, wie es hier betrieben wird, verdamme ich. Ich halte Cézanne für den besten Lehrer. Nicht den Cézanne, den sich die Stilisten konstruiert haben sondern den Realisten, der gleich gewaltig an Begabung und an Pietät vor der Natur aus seinen Werken und für Den, der ihn da nicht erkennen will, aus seinen Briefen zu uns spricht. Ich halte ihn dafür, weil er ganz Maler und zwar ein eminenter Maler ist, der nichts vom Dichter in sich hat, ein unbestechliches Auge, das die Dinge wahrer sieht als jedes andere. Weil er niemals einen Farbton hinsetzt, bei dem er sich etwas gedacht, sondern nur solche, die er gesehen hat. Gesehen und gefühlt ist jede Farbe in seinen Bildern, selbst die stärksten stehen immer in der Harmonie, denn seine koloristische Kraft ist unerhört, er ist ein Michelangelo der Farbe. Und noch ein Umstand kommt hinzu, um ihn zu einem vorzüglichen Lehrer zu machen. Es fehlt ihm die Eleganz, die bei den grossen Genies, zum Beispiel bei Manet, die höchste Äusserung ihrer Kunst ist, bei jedem Nicht-Meister aber unerträglich wirkt und doch so stark zur Nachahmung verlockt.

Unsre Cézannes aber halten sich an die Oberfläche seiner Kunst. Anstatt bei ihm Das, was er lehren kann, zum Beispiel die Modellierung durch Farbe zu studieren — in der er so sehr Meister ist, dass nie eine Valeur in seinen Bildern versagt und nie ein unfarbiger Schatten nachhelfen muss —, haben sie sich aus den Äusserlichkeiten seiner Motive, seiner Kompositionsweise und seiner Farbengebung ein Rezept zusammengemischt, das aus der Kunst des unmanieriertesten Malers eine wohlfeile Manier macht. Statt von ihm zu lernen, haben sie ein bisschen von seiner Originalität abgesehen und paradieren damit. Noch willkommener musste ihnen Van Gogh sein, denn er ist exzentrischer, auffallender und die radikalsten Elemente der Sezession schwören nur noch bei ihm.

Und nicht nur auf die Franzosen beschränkt sich diese Ausbeutung; auch die Spanier, die Engländer fanden ihre Liebhaber, wenn man nur hoffen durfte mit ihrer Art aufzufallen. Das ist die Parole. Dieses Scheinwesen, das für einen Teil des Nachwuchses der Sezession bezeichnend geworden ist, muss demoralisierend wirken. Sowohl auf die Künstler, die vor ihrer eignen Arbeit wie vor der ihrer Kollegen die Achtung verlieren, als auch auf das Publikum, dessen Geschmack durch diese anspruchsvolle Talmiware, die man ihm als gute Kunst vorstellt, verdorben wird. Und dass die Leute, die sich damit befassen, Talent haben, macht das Übel noch schlimmer. —

Liebermann war bis jetzt der Präsident der Sezession und sein persönlicher Einfluss in ihr so bedeutend, dass er oft starken Widerspruch hervorgerufen hat. Man muss ihm aber den Vorwurf machen seine grosse Macht nicht gegen jenen Geist der Unsolidität genützt zu haben. Vielleicht hat er ihn sogar durch Protektion einiger Künstler noch gefördert und es sind nur die Geister, die er selbst gerufen, die ihm nun das Haus zur Hölle gemacht haben.

Wie sehr ist es zu beklagen, dass nicht statt seines persönlichen Einflusses der seiner Kunst zu solcher Geltung in der von ihm geleiteten Vereinigung gekommen ist. Wohl sucht der Eine oder der Andere durch Anklänge an seine Motive oder durch Benutzung des Spachtels seinen Bildern etwas Liebermannsches zu geben. Von Dem aber, was sein Schaffen lehrt, dass nämlich eine echte Kunst aus solidem Handwerk organisch herauswachsen muss, ist nicht die geringste Wirkung zu erkennen.

In einer Hinsicht besonders sollte er ein Beispiel sein. Liebermann hat viele Vorbilder gehabt und die Art, wie er sie genützt. wie er von ihnen

gelernt hat, ist ein Ruhmestitel für ihn. Ein Dreissigjähriger ging er, sieben Jahre nachdem er die Gänserupferinnen gemalt hatte, nach Haarlem und machte dort einige zwanzig Kopien nach Frans Hals. Er war berechtigt sich Meister zu nennen und machte sich zum Schüler des grösseren Meisters. Und er that das so gründlich wie nur ein Lehrling der unter des Haarlemers leibhaftigen Augen arbeitete. Systematisch lernte er dem grössten Maler im eigentlichen Sinne sein Handwerk ab und begnügte sich nicht damit, seine Augen mit dem Schein seiner Bilder so lange zu sättigen, bis er die Natur durch ihn gefärbt erblickte. Frans Hals, zu dem ihn die Verwandtschaft der Begabung hingezogen, ist der einzige Maler, nach dem Liebermann kopierte, das Eindringen nach dem Kern des Wesens aber ist auch für sein Verhältnis zu Rembrandt, Millet und Degas bezeichnend.

Die Sezession hat es durch Wort und That erklärt, dass sie ihren Stolz darein setzt von Andern, die viel können, seien es Deutsche oder Ausländer, lernen zu wollen. Sie machte sich auch keiner Einseitigkeit schuldig, denn unter den Meistern, deren Kenntnis sie uns vermittelte, waren zum Beispiel Manet und Leibl, Cézanne, Krüger u. s. w. Wenn ich den jungen Künstlern der Sezession nun gerade Liebermann als Vorbild aufstelle, so meine ich nicht, dass eine Liebermannschule erstehen solle, sondern dass sein Beispiel sie lehre, wie man lernen muss.

Jetzt wo, nach dem Ausscheiden ihres bisherigen Führers, die Sezession in eine neue Phase ihrer Entwicklung tritt, scheint es besonders an der Zeit, den Blick sowohl auf das Übel als auch auf das Heilmittel hinzulenken.



WILHELM TRÜBNER, MARBACHTHAL IM ODENWALD



WILHELM TRÜBNER, LINDE AUF DER HERRENINSEL IN CHIEMSEE
PRIVATBESITZ

WILHELM TRÜBNER

ZU SEINEM SECHZIGSTEN GEBURTSTAGE

VON

KARL SCHEFFLER



Es wird Einem schwer, sich Trübner alt vorzustellen. Wie man an Thoma stets als an die Personifikation des weissbärtigen Alters und an Feuerbach etwa als an eine Gestalt voll achilleisch kühner Jugend denkt, so sieht man Trübner als einen kräftigen Mann mittleren Alters vor sich. Man glaubt ihm jetzt seine sechzig Jahre so wenig wie man ihm seine Jugend recht glaubt. Um 1872 wirkte er als Maler schon so reif und sicher wie heute, ja, vielleicht noch reifer und sicherer; dafür wirkt er aber heute noch so frisch, oder gar frischer als vor vierzig Jahren. Sein ganzes Leben wird von einer ruhigen Kraft regiert, von einer Kraft sanguinisch phlegmatischen Temperaments. Von keinem Maler ist es schwerer mittels Worten eine Vorstellung zu geben; eben weil er so gleichmässig im Temperament und so gar nichts anderes als Maler ist. Liebermann ist, im Vergleich zu Trübner, ein vielfältiger Intellekt, Feuer-

bach ein glühender Ideenerleber, Marées ein ganz faustischer Mensch. In diesen Allen sieht man deutlich die Dramatik einer Entwickelung. Sogar das Leben eines Geistesverwandten wie Leibl wirkt neben dem Trübners noch episch bewegt. Trübners Leben aber ist mehr wie ein einziger, vom Wandel der Zeiten nur variierter Zustand. Es giebt Malperioden bei Trübner, nicht aber eigentlich Entwickelung. Den Zweiundzwanzigjährigen schon sehen wir im Besitz einer Meisterschaft, die sich in der Folge wohl wandelt, zu der aber nichts wesentlich Höheres hinzukommt. Es versuche Jemand, der nichts von Trübner weiss, aus dessen Lebenswerk das Schicksal einer Persönlichkeit abzulesen! Höchstens könnte man aus dieser bedeutenden Arbeit von vierzig Jahren eine Entwickelung der neueren deutschen Malerei ablesen. Das ist es auch, was die Jugendmeisterschaft Trübners um den wohlverdienten Erfolg gebracht hat und was den Künstler heute noch nicht populär werden lässt: der Betrachter vermisst instinktiv das intellektuelle Erlebnis, das selbst bei Liebermann und Menzel, bei Slevogt und Corinth sich einstellt — ganz zu schweigen von Malern wie Thoma, Feuerbach und Anderen ihrer Art. Trübner giebt nichts als gute Malerei, deren Tonigkeit stillebenhaft eine absolute Zuständlichkeit ausdrückt. Nichts anderes.

Trübner ist einfach. Bis zur Systematik einfach. Er sieht die Welt nur von einer Seite; aber in dieser Einseitigkeit ist er freilich unwiderstehlich. Um dieser natürlichen Beschränkung willen ist er vielleicht der naivste aller lebenden deutschen Maler. Liebermann verlässt auch einen bestimmten Standpunkt nicht und ist darum auch einseitig; er aber ist es bewusst. Man spürt, wie er viele Male um die Dinge prüfend herumgegangen ist und sich absichtsvoll dann beschränkt hat. Oder man vergleiche Trübners Malweise mit der ganz verwandten von Karl Schuch. Schuchs Stillebenbilder sprühen förmlich von intellektuellem Temperament; man fühlt sofort die leidenschaftliche Beziehung zum angeschauten Leben; dieser Maler isst das Leben künstlerisch gewissermassen auf, als ein



WILHELM TRÜBNER, KLOSTER SEEON
IM BESITZ DER HAMBURGER KUNSTHALLE

Lebenshungriger. Courbets Natur scheint an ihrer Lebenskraft fast zu leiden; man sieht, wie die Fülle der Naturvitalität ihn orgiastisch bedrängt. Und bei Cézanne vertieft sich der Eindruck, den er von den einfachsten Dingen hat, bis zur Mystik, bis zu einer Unmittelbarkeit, die unheimlich wird. Trübner dagegen erscheint, in aller Fülle seiner Anschauungskraft, der Natur gegenüber fast indifferent. Sie reicht ihm vor allem Objekte der Tonigkeit dar, sie liefert ihm Malgegenstände. In dieser Hinsicht berührt sich seine Art leise mit der Corinths. Beide Maler denken nur an ihre Malerei; sie erleiden nicht ihre Eindrücke, sondern geniessen sie als Professionisten. Beide sind nicht nervöse Ergründer, sondern ein wenig naturburschenhaft in ihrer Begabung.


WILHELM TRÜBNER, MÜHLESEL

Es ist bezeichnend, dass der Leiblschüler nie gezeichnet hat. Trübner: das ist der Breitpinsel! Dieser Maler vermag nur aus der Ölfarbenmaterie heraus zu denken. Der Lehrling Canons hat den Pinsel ergriffen und ihn niemals wieder aus der Hand gelegt. Leibl, der Lehrer und Freund, ist genau um so viel grösser, als der Wille zur Zeichnung ihn in die Nähe Holbeins geführt hat. Diese Unlust Trübners zu zeichnen und den farbigen Schein der Dinge auf Schwarzweiss-Begriffe zu bringen, spricht ebenfalls für die Einfachheit seines Geistes. Und dasselbe thun seine Schriften über Kunst, die er zu verschiedenen Zeiten veröffentlicht hat.* Sie sind klar, verständig und mit einer gewissermassen ungeschickten Richtigkeit und Sachlichkeit geschrieben. Man könnte den Stil populär nennen, wäre das sachlich darin Gesagte nicht eben das ewig Unpopuläre. Ebenso möchte man sagen, Trübner male volkstümlich: aufrichtig, breit und klar, derb und schön, mit einer gewissen rustikalen Klassizität; nur dass dann die reine Malerei, die allein der Anschauung wegen da ist und die in keiner Weise über den Gegenstand räsonniert, niemals volkstümlich sein kann.

❊

Vielleicht giebt es in der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts kein grösseres Wunder als die Talentäusserungen dieses Goldschmiedsohns aus Heidelberg zwischen seinen zweiundzwanzigsten und fünfundzwanzigsten Jahren, nichts Bewunderungswürdigeres als den blutjungen Maler des Hoffmeisterporträts, der Elternbildnisse, der Wildbretstilleben, der Landschaften vom Herrenchiemsee und aus Heidelberg, des Schuchporträts, der Dame mit Hut und Pelz und ähnlicher Werke. Es giebt keinen glänzenderen Aufstieg als den dieses Canonschülers, der, kaum dass er mit Leibl bekannt war, kaum dass er die alten Meister in Deutschland, Holland und Italien zu studieren begonnen hatte und kaum dass er auf der berühmten Münchener Ausstellung von 1869 die modernen Franzosen, Courbet an der Spitze, kennen gelernt hatte, selbst wie ein alter Meister dastand, der mit unerklärlicher Sicherheit das Klassische der Alten, wie es über die Jahrhunderte lebendig auf uns wirkt, der modernen Kunst zurückgewann, vom Wuchse selbst wie ein Terborch, fast wie ein Franz Hals erscheinend und mit einem an Velasquez gemahnenden Geschmack arbeitend. Trübner wirkte um 1872 nicht wie ein aus Münchener

* Gesammelt erschienen bei Bruno Cassirer, Berlin 1907.



WILHELM TRÜBNER, HERRENINSEL IN CHIEMSEE
PRIVATBESITZ



WILHELM TRÜBNER, KLOSTER SEEON



WILHELM TRÜBNER, KLOSTER SEEON
PRIVATBESITZ

Atelierkultur Hervorgegangener, sondern eher wie ein Sprosse alter holländischer Malkultur. Und stand doch, neben wenigen Diezschülern, neben Leibl, Schuch, dem frühen Thoma und einigen Anderen ganz vernachlässigt und unverstanden da. Es gingen seine Werke, worin eine höchste Möglichkeit unserer Rasse niedergelegt ist, spurlos an den neuen Reichsdeutschen vorüber.

Die Folgen dieser Verständnislosigkeit sind am Ende der siebenziger Jahre in Trübners Schaffen zutage getreten. Es ist dem Künstler die naive Selbstverständlichkeit des Schaffens erschüttert worden; er glaubte der Zeitströmung folgen und an Stelle reiner Zuständlichkeitsschilderung den erzählenden Stoff setzen zu müssen. Er begann sich mit Zentaurenbildern, Giganten- und Amazonenschlachten, Kreuzigungen, Theaterszenen und Hundeanekdoten abzuquälen. Aber er hatte nun einmal nicht das natürliche Erzählerinteresse, und darum konnte er auch jetzt das Publikum nicht fesseln. Innerhalb seiner Verirrung blieb er der gute Maler; er gab sozusagen gute Malerei in schlechten Bildern. Meier-Gräfe hat dazu einmal sehr hübsch bemerkt: „Es ist gar nicht so leicht schlechte Bilder zu malen, wenn man Talent hat.“ Es ist sogar sehr schwer als höherer Mensch das Banale zu thun und sich nicht zu verraten. Dafür hat die Menge aber eine sehr feine Nase, ob Einer ihresgleichen ist oder ob er nur so thut. Dann ist, nach dieser neuen Enttäuschung, in Trübners Leben ein fast leeres Jahrzehnt gefolgt. In dieser Periode, die bis gegen 1890 dauerte, wäre ein Feuerbachnaturell verzweifelt; Trübner aber wappnete sich mit jener stolz-phlegmatischen Indifferenz, die gerade bei Kerngesunden oft angetroffen wird. Diese Eigenschaft, die Fähigkeit zur Trägheit bei ungeheurer Arbeitskraft, bewahrte ihn vor den Schicksalen Menzels und Thomas.

Um 1890 ist dann die Mallust neu erwacht. Der Künstler stand nun vor der Aufgabe, die Höhe seiner Jugend wieder zu gewinnen. Indem Trübner es versuchte, gelangte er aber zu etwas Neuem. Seine Malweise seit 1890 und mehr noch seit 1900 etwa unterscheidet sich von seinem Jugendstil ähnlich, wie sich auch die Altersmalerei Manets, Monets, Liebermanns und Anderer von ihrer Jugendkunst unterscheidet. Wir sehen etwas für die letzten fünf Jahrzehnte Typisches. Es sind nämlich die Jugendwerke der bedeutenden modernen Maler immer in einer gewissen altmeister-

lichen Weise abgeschlossen und als Einzelwerke eigentlich vollkommener als die Alterswerke. Die Olympia ist mehr als irgendein Bild des späteren Manet; Monets Dame im Pelz und grünen Kleid ist klassischer als seine späteren licht- und lufterfüllten Landschaften; Liebermanns „Bleiche" und „Netzflickerinnen" sind gewichtiger als seine Dünenbilder von 1910; und Trübners Arbeiten zwischen 1872 und 1876 sind in eben dieser Weise mehr als seine Kürassiere und farbigen Akte im



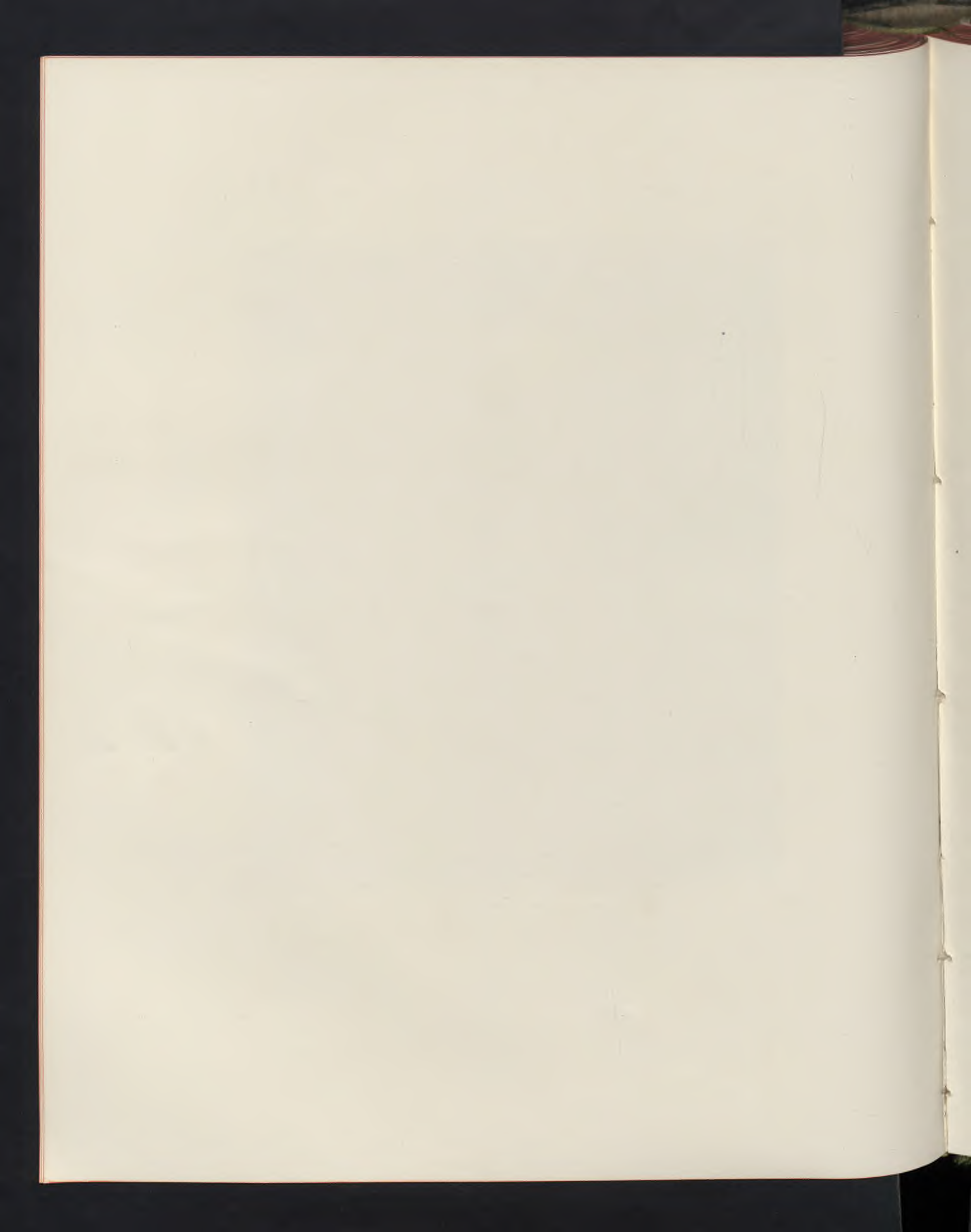
WILHELM TRÜBNER, ÖKONOMIEHOF
PRIVATBESITZ

Walde, mehr als seine blaugrünen Taunuslandschaften und als seine grossformatigen Pferdebilder und Reiterporträts. Dafür ist in den späten Arbeiten aller dieser Maler dann aber mehr Unmittelbarkeit, mehr Bewegung, Licht, Farbe und Freiheit. Es ist mehr Neues darin. In den Jugendwerken ist das ganze Talent immer in jedem einzelnen Bild konzentriert; in den Alterswerken geht es wie etwas Flüssiges durch die Gesamtheit der Werke, die wie von selbst nun immer mehr skizzistisch werden. Es ist die Entwickelung des Zeitgeistes, die sich so in der Kunst abspiegelt; es ist die Entwickelung des Impressionismus überhaupt. Und Trübner ist eben auch entschieden vom Impressionismus berührt worden, wenn man ihn auch in keiner Weise einen Impressionisten nennen darf. Gegenüber dem velasquezartigen Geschmack und der feinen Schwärze der Jugendarbeiten kommt nach 1890 in seine Malerei farbige Helligkeit. Jeder Schatten wird nun zur Farbe. Das Fleisch beginnt rubensartig zu leuchten, der Wald glüht grün und blau in seinen Tiefen, wie von verschlucktem Licht, die Pferdeleiber glänzen in mastig brauner Fülle und die Rüstungen der Kürassiere stehen tonig im farbigen Licht. Ein ins Altdeutsche übersetzter Impressionismus. Aber es ist die Malerei nun auch lauter geworden, sie hat mehr Willen zur Wirkung; sie ist zugleich malerisch freier und doch auch technisch systematischer geworden. Und es stellt sich als Gefahr die Bravour des Vortrags, die dekorative Wirkung an sich ein. Das Format wird grösser und die starke Malfaust wird oft selbstherrlich. Der Lust am prachtvollen Farbenklang droht der Farbenrausch. Man vergleiche das Bildnis des Bürgermeisters Mönckeberg (1905)* mit der mächtig dekorativen

* Kunst und Künstler. Band V, Seite 247.



WILHELM TRÜBNER, BILDNIS SEINER MUTTER
PRIVATBESITZ



Tapete als Hintergrund, vor der das Haupt wie eine Erdbeere glüht, mit dem Hoffmeisterporträt von 1872; man halte neben den Schottenknaben von 1894 die Dame in Hut und Pelz, neben den Postillon von 1903 das grosse Schuchbildnis der Nationalgalerie. Man wird den Jugendwerken den Vorzug geben müssen. Vergleicht man aber das Ganze der Produktion nach 1890 dem Schaffen der siebenziger Jahre, so findet man doch wieder dasselbe Niveau. Trotzdem man auf arge Entgleisungen stösst — wie, zum Beispiel, auf ein Reiterbildnis Wilhelms des Zweiten, wozu der Kaiser nie gesessen hat —, trotzdem der ausserordentliche angeborene Geschmack nun zuweilen noch automatischer fast erscheint als in früheren Jahren. Es ist, alles in allem, mehr Natur in den späten Werken, als in den frühen. Mehr unmittelbar und treuherzig-sinnlich gefühlte Natur auch als in Leibls Kunst. Leibl ist entschieden grösser als sein vornehmster Schüler; doch ist Trübner liebenswürdiger. Er tritt Einem menschlich näher. Seine Malerei ist geschmeidig und flüssig, während Leibl selbst dort noch, wo seine menzelartige Genauigkeit vor der reinen Mallust zurücktritt, gewissermassen „mit dem Pinsel schnitzt". Trübner hat diese gefälligere Freiheit mit dem Verlust wertvoller Vorzüge bezahlen müssen. Wie immer das Gelingen auch schwankt: der Eindruck einer weichen Grosszügigkeit, einer sinnlich blühenden Monumentalität bleibt, der Eindruck einer malfreudigen Männlichkeit, die etwas Einziges ist in der Kunst unserer Tage und die in jedem Zug den geborenen Meister verrät.

Trübners vollblütige Schwere steht der sehnigen, intellektuellen Raschheit Liebermanns gegenüber, wie der deutsche Süden dem Norden. Dort hat die Münchener Atelierkultur, hier der im Freilicht der Wirklichkeiten lebende Berlinische Profangeist höchste Möglichkeiten erreicht. Verkörpert Liebermann das Ziel, dem Menzel hätte folgen sollen, so zeigt Trübners Lebenswerk, welcher Art von Malerei Thoma ein Meister hätte werden können. Typisch und vorbildlich ist Trübner in seiner Art wie Liebermann in der seinen. Freuen wir uns darum, dass wir zwei solche Künstler, nebeneinander wirkend und sich lebendig ergänzend, besitzen.



WILHELM TRÜBNER, IN SEEON
IM BESITZ DES STÄDELSCHEN INSTITUTS, FRANKFURT A. M.



NICOLAUS POUSSIN, ENTWURF, ZEICHNUNG
PARIS, LOUVRE

NICOLAUS POUSSIN

VON

EUGÈNE DELACROIX

Mein Charakter zwingt mich dazu, die wohlgeordneten Dinge zu suchen und zu lieben, und lässt mich das Wirre fliehen, das mir ebenso entgegengesetzt und feindlich ist wie das Licht der düsteren Hölle.
Nicolaus Poussin

Poussin hatte in Rom, wo seine Berühmtheit mit den Jahren gewachsen war, seine vertrauten Unterhaltungen mit seinen Freunden, seine Lieblingsspaziergänge in der Umgebung, auf denen er unaufhörlich beobachtete und zeichnete, um den



NICOLAUS POUSSIN, SELBSTBILDNIS

Diese Gedanken Eugène Delacroix' über den Ahnherrn der französischen Malerei sind der Teil einer umfangreichen Abhandlung, die im Jahre 1853 im Moniteur erschienen ist und die der Insel-Verlag nun zusammen mit anderen Aufsätzen des auch als Schriftsteller so bedeutenden Malgenies, in einer Übersetzung Mario Spiros, erscheinen lassen will. Mangel an Raum verhindert uns leider, auch den ersten, den biographischen Teil dieses schönen Aufsatzes abzudrucken, in dem zwei Heroen der französischen Malerei sich begegnen. Es seien die biographischen Daten darum für den Leser, der sich ihrer nicht gleich erinnert, kurz resumiert:

Nicolaus Poussin (1594-1665) war der Spross einer vornehmen aber armen Familie, die in Les-Andelys, in der Normandie, lebte. Sein erster Lehrer war der in dieser Stadt lebende Maler Quentin Varin. Angeregt durch Kupferstiche nach Giulio Romano und Raphael, suchte der Künstler in Paris weitere Ausbildung bei Ferdinand Elle und Lallemand; mehr Nutzen aber brachte ihm in der Hauptstadt die Begegnung mit Philippe de Champaigne. Poussin war in dieser Zeit mittellos und konnte eine Reise aus der Provinz nach Paris, zum Beispiel, nur bewerkstelligen, indem er in den Herbergen, wo man ihm Unterkunft gewährte, statt der Bezahlung die Fensterladen, Decken und Aushängeschilder bemalte. Verschiedene Versuche nach Italien zu gelangen, wurden durch Armut und Krankheit verhindert. Infolge eines Wettbewerbs, zu dem der Künstler sechs Entwürfe in ebensoviel Tagen anfertigte, begann man in Paris auf ihn mehr zu achten. Er gewann die Freundschaft des in Paris in der Verbannung lebenden neapolitanischen

Schatz seiner Kenntnisse noch zu vergrössern, wieder aufgenommen. „Je älter ich mich fühle", schrieb er, „um so heisser werde ich von dem Wunsche beseelt, mich zu übertreffen und mich möglichst der Vollendung zu nähern". Er studierte ohne Unterlass und nach allem. Er pflegte zu sagen: „Die Gaben, die die Natur in ihren Werken ausbreitet, sind hier und dort verstreut; sie glänzen in verschiedenen Menschen und an verschiedenen Orten; folglich ist es unmöglich, sich etwa nur bei einem einzigen Menschen zu unterrichten: die Vereinigung all dieser Gaben muss der Zweck des Studiums und das Ziel der Vollendung sein."

Seine langen Ruhezeiten in den herrlichen Villen der Umgebung von Rom haben ohne Zweifel viel dazu beigetragen, den besonderen Charakter seiner Landschaften zu bestimmen. Dieses Durcheinander von Gebäuden, majestätischen Bäumen, in die er interessante und stets mit diesen schönen Gegenständen harmonierende Vorwürfe hineinführt, hinterlässt in der Seele des Beschauers einen Eindruck von Grösse und zu gleicher Zeit von Melancholie, wodurch er eine besondere, vorbildlose und von keinem Rivalen erreichte Gattung bildet. Was gibt es Packenderes als dieses düstere Gewölbe aus antiken Bäumen, unter denen jene beiden armen Sklaven mit dem Leibe des tugendhaften Phocion dahinschreiten, während der Blick weit über die glück-



NICOLAUS POUSSIN, BACCHANALE
MADRID, PRADO

Dichters Marini; und durch dessen Vermittelung gelang dann endlich die Reise nach Italien und der Aufenthalt in Rom. Dort schloss er sich dem allgemein verkannten und gegenüber Guido Reni ungerecht zurückgesetzten Domenichino an und studierte die Antike, fiel aber bald in Krankheit und geriet aufs neue in einen schlimmen Zustand. Er fand liebevolle Aufnahme bei einem Landsmann, Jean Dughet, dessen Tochter er in der Folge heiratete und dessen Sohn — den späteren Gaspard Poussin — er adoptierte. Nun endlich kam der Erfolg. Auch in Frankreich wurde man auf ihn aufmerksam, denn sein Name war bald im Munde aller aus Italien zurückkehrenden Franzosen. Richelieu berief ihn nach Paris zur Ausschmückung des Louvre und Ludwig XIII. empfing ihn sehr ehrenvoll. Aber wie Poussin dem Rufe nur zögernd gefolgt war, so machte er sich nach wenigen Jahren von dieser überbürdeten, beneideten und von den eigentlich künstlerischen Zielen ablenkenden Beschäftigung wieder frei, um — 1642 — nun dauernd nach Rom zurückzukehren. Während dieses zweiten italienischen Aufenthalts, an den die Worte von Delacroix nun anknüpfen, entstanden die Gemälde, die Poussins Eigenart am getreuesten widerspiegeln.

lichen Felder schweift, die Athen, seine undankbare Heimat, umgaben! Und diese Landschaft des Orpheus, die so gut und mit einer vielleicht rührenden Art jene ewigen Gegensätze von Freude und Traurigkeit darstellt: der göttliche Sänger versammelt um sich die Hirten und Nymphen, die ganz erstaunt über den Zauber seiner Leier sind, während Eurydike in dem Vordergrunde des Gemäldes — von tödlichem Frost infolge des Bisses einer Schlange durchschauert — die Blumen aus ihrem Körbchen zu Boden gleiten lässt. Der Hintergrund des Gemäldes bietet das Bild einer glücklichen Stadt, in der die Künste blühen: Menschen in Barken lassen sich auf einem ruhig gleitenden Flusse hinuntertragen oder baden in seinen Gewässern.

Wenn ich diese wunderbaren Kompositionen mit Namen nenne, so will ich dadurch einen Jeden an diese Reize, diese Grösse, diese Einfachheit, von der sie erfüllt sind, erinnern. So sind es denn also diese Bacchanalien, diese Allegorien, in denen er sich hervorthat und die man nur mit diesen selben Vorwürfen vergleichen kann, wenn sie von den Alten behandelt worden sind.



NICOLAUS POUSSIN, LANDSCHAFT. ZEICHNUNG
PARIS, LOUVRE

Die Italiener sind infolge ihres stärkeren Wunsches, die Vorzüge der Ausführung in ein rechtes Licht zu setzen, in bezug auf Haltung und Ausdruck weniger feinfühlend. Poussin dagegen brachte dem Bedürfnis, mit seiner technischen Geschicklichkeit zu prunken, keinerlei Opfer dar: er denkt nur daran, der Vernunft und der Phantasie zu genügen. Man kann sagen, dass er trotz seiner Parteilichkeit für Italien von allen Malern am wenigsten italienisch ist.

Wenn Tizian Antiope malt, wie sie sich unter einem buschigen Baume ausruht, wird er als Hintergrund eine Gegend des venezianischen Landes wählen, und er wird nicht im geringsten Bedenken tragen, Jäger oder Bauern hineinzusetzen. Man wird sich fragen, was hier oder dort jene nackte Gestalt zu schaffen hat. Man kann angesichts eines solchen wenn auch noch so bewunderungswürdigen Gemäldes lediglich an die Schönheit der Ausführung in der Gestalt wie in der Landschaft denken, jedoch ihm keineswegs ein Interesse abgewinnen, das aus ihrer Vereinigung an diesem Orte hervorgeht. Giebt es ein Gemälde, dessen Komposition ebenso seltsam ist wie die der Verklärung? Während eine Szene von einer göttlichen Majestät sich in dem oberen Teile abspielt, wird dieser Szene von keiner der Personen, die den Vordergrund des Gemäldes besetzen und dort den grössten Teil einnehmen, Aufmerksamkeit geschenkt. Nichts erklärt die Handlung dieser Frauen- und Apostelgestalten, auch nicht die jenes Besessenen, dem sie mehr Aufmerksamkeit zu schenken scheinen als dem Wunder, das über ihren Häuptern sich ereignet.

Man könnte dasselbe von ebensovielen Gemälden der grössten Meister behaupten, deren vorzügliche Eigenschaften nicht zu verkennen sind, die man jedoch mit einer gewissen Gleichgültigkeit betrachtet, weil die Teile, in denen sich der Gedanke des Malers offenbaren sollte, durch frostiges Beiwerk verunstaltet sind — ohne irgendeine Verbindung mit den interessanten Teilen des Gemäldes. Oft begegnet man einem Wirrwarr von ausdruckslosen Gestalten, die im Vorder- oder dem Hintergrunde eine Gruppe bilden und gegeneinander



NICOLAUS POUSSIN, RINALDO UND ARMIDA
LONDON, DULWICH COLLECTION



NICOLAUS POUSSIN, BACCHANALE
PARIS, LOUVRE

abstechen, um die Hauptpartieen zur Geltung zu bringen, sterilem Überfluss, einem Luxus voller Armut, Schmarotzerphantomen, die Reynolds scherzhaft Mietsgestalten nennt, weil sie unterschiedslos bei allen Vorwürfen angewandt werden.

Poussin ist wahrhaft ein Reformator hinsichtlich dieses Punktes. Obgleich man in seinen Kompositionen die Überfülle der glücklichsten Phantasie empfindet, ist er überall mässig, sowohl in der Anzahl seiner Gestalten wie in der Wahl seiner Verzierungen. Er verfällt keineswegs in Wiederholungen und Banalitäten. Wie er sich niemals bei seinen Gemälden helfen liess, in denen alles von seiner Hand geschaffen war, so machte er jeden Gegenstand nur insoweit interessant, als dieser Gegenstand es erlaubte, und er gefiel sich nicht darin, die Einzelheiten mit einer übertriebenen Sorgfalt wiederzugeben, vermied also einen Fehler, der sich allzu häufig bei den Malern findet, die ihre Schüler viel verwandt und ihnen die Ausführung sehr wichtiger Partien anvertraut haben.

„Die Zeichnung“, sagte er, „muss sich stets um die Ausnutzung des Gedankens drehen: weder die Zeichnung, noch die Komposition aller Teile darf übertrieben, noch gesucht, noch ausgeklügelt sein, muss jedoch in allem dem Wesen des Vorwurfs entsprechen.“

Ferner sagte er:

„Ein Maler muss mit der Komposition beginnen, dann kommt erst die Ausschmückung, die Schönheit, die Grazie, die Glut, die Bekleidung, die Wahrscheinlichkeit, und alles unterliegt der Vernunft. Die letzten Teile schlummern in der tiefsten Seele des Malers und lassen sich nicht lehren: das ist der goldene Zweig Virgils, den niemand finden noch pflücken kann, wenn er nicht vom Schicksal dazu ausersehen ist.“

Diese Grundsätze, die Früchte der Vernunft und der Erfahrung, waren schon bei seiner Ankunft in Rom die seinigen: sie haben ihn sein ganzes Leben hindurch geleitet, und daraus erklärt sich, dass er sich nicht zur Nachahmung der Meister hatte verleiten lassen. Er bedurfte dieser Vernunft, dieser Eigenschaft, die die grössten Männer bildet, soweit die praktische Seite ihrer Angelegenheiten in Betracht kommt, wie all Das, was zum Gebiete der Phantasie gehört. Er ist wahrscheinlich der einzige unter den grossen Künstlern, der nicht der Ver-



NICOLAUS POUSSIN, BACCHANTISCHER TANZ
LONDON, NATIONAL GALLERY

suchung unterlegen ist, sich einige von den Vorzügen jener hervorragenden Männer anzueignen, die wir gewöhnlich als die Leuchten der Kunst betrachten; vielleicht ist er der Einzige, der nicht Michelangelo nachgeahmt hat. Dieser Goliath der Malerei, der so masslos die Künstler seiner Zeit angeregt hatte, Künstler, die kaum den Kinderschuhen der gotischen Kunst entwachsen waren, hat in gleicher Weise alle Künstler, die ihm gefolgt sind, gefesselt; er hatte ohne Übergang der erstaunten Welt, die noch eben die starren Gestalten und die schüchternen Versuche seiner Vorgänger bewunderte, den seltsamsten und grossartigsten Stil beschert, der uns selbst nach der Überfülle eines Rubens noch immer in Erstaunen setzt. Man weiss, in welchem Grade er Raffaels Einbildungskraft bezaubert hatte, dessen Malweise er vielleicht mehr als die weniger ursprünglicher Meister geändert hat.

Wer will daran zweifeln, dass Poussin bei seiner Ankunft in Rom nicht die Grösse und die Hoheit dieses einzigen Stils bewundert hat? Vielleicht erschrak er über ihn, er, der — wie man sagte — sich davor fürchtete, nach Venedig zu gehen — aus Besorgnis, er möchte sich zur Koloristik verleiten lassen. Neben diesen Propheten, diesen Sibyllen und all diesen Wesen voll erschrecklicher Majestät, die keinem Lande angehörten und kaum Gebilde von Menschenhand zu sein schienen, fand er den ganzen Zug jener Götter und Helden Griechenlands, die Grösse mit menschlicheren Eigenschaften verbinden: augenscheinlich wurde er nur angesichts dieser Werke der Alten, in denen er sich selbst wiederfand, aufs tiefste bewegt; gegenüber diesen Anfängen konnte er sich, völlig unbekannt, wie er noch war, und ungeachtet einer gewissen Bescheidenheit, zweifelsohne nicht enthalten, sich in seinem Innern mit den grossen italienischen Meistern zu vergleichen und angesichts ihrer schönsten Schöpfungen sich wegen seiner Bevorzugung anderer Gegenstände Dank zu wissen. Die Künstler mit einem stark ausgeprägten Gefühl können trotz aller Bewunderung für ein schönes Werk es wohl kritisieren — nicht nur in bezug auf die Fehler, die in ihm enthalten sind, sondern auch hinsichtlich des Unterschiedes zwischen jenem Werk und ihrer eigenen Empfindung. Als Correggio angesichts eines Gemäldes von Raffael das berühmte Anch' io son pittore aussprach, wollte er sicherlich damit besagen: Das ist in der That ein schönes Werk, aber ich würde etwas hineingethan haben, das nicht darin enthalten ist.

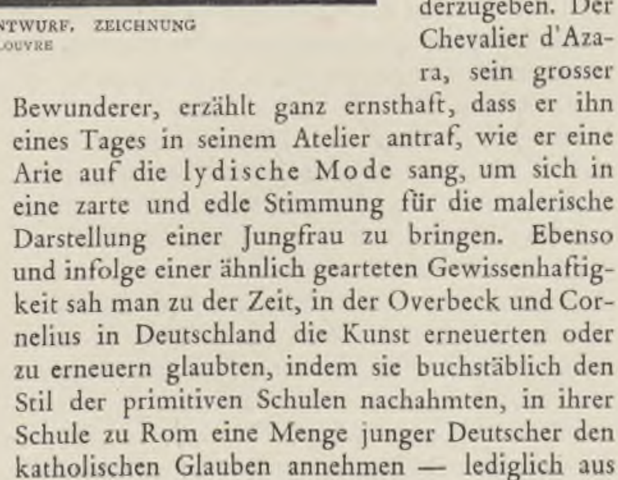
Die Alten nachahmen, wie es Poussin gethan hat, das hiesse der natürlichen Neigung seines Genies nachgeben. „Alle grossen Männer“, sagt der gescheite Vauvenargues, „haben Vorbilder gehabt; jedoch trotz aller Nachahmung sind sie selbständig geblieben, weil sie ungefähr dieselbe Begabung hatten wie Jene, die sie als Vorbilder benutzten, und zwar derartig, dass sie ihren eigenen Charakter unter diesen Lehrern bildeten, die sie um Rat fragten und die sie bisweilen übertrafen, während Die, die nur Gehirn haben, stets schwache Kopisten der besten Vorbilder sind und niemals deren Kunst erreichen: ein unwiderleglicher Beweis dafür, dass zum Nachahmen Genie gehört...“



NICOLAUS POUSSIN, ENTWURF. ZEICHNUNG
PARIS, LOUVRE

Poussin hat bei den Basreliefs und den Statuen nicht die stoffliche Seite nachgeahmt, wie man es in unsern Tagen beobachten kann, das heisst, er legte keine ängstliche Sorgfalt auf die Kostümierung, auf die rein äusserlichen Züge. Er hat nicht übertriebene Reinheit erkünstelt, indem er sozusagen die Form eines Faltenwurfs, eines Möbelstückes, einer Haartracht auf frischer That zu ertappen suchte. Das ist die Kunst des Altertumsforschers, aber nicht des Künstlers, die auf das Gehirn zurückgehen muss, in dem Sinne, dass sie sich dem nachzuahmenden Gegenstande anpasst. Es ist der Mensch, den er auf dem Wege über die Antike studiert, und anstatt sich über die Neubelebung des Peplons oder der Chlamys zu freuen, gerät er gewissermassen in Entzückung über die Wiedergeburt des männlichen Genies der Alten in der Darstellung der Formen und der menschlichen Leidenschaften. Von dieser Art ist Poussins Nachahmung.

Die Nachahmung seitens der Modernen hingegen, die heute in der Malerei am meisten Geltung hat, ist völlig auf das Kleinliche gerichtet. Geringfügige Einzelheiten, die mit einer mehr pedantischen als genauen Forschung hingesetzt werden, wollen, dass man in ihnen die wiedererstandene Antike sieht. Das war der hauptsächlichste Anspruch, den der berühmte Mengs erhob: seine frostige Leidenschaft für alles, was griechisch oder römisch war, liess ihn ohne Unterschied sämtliche Einzelheiten zusammen bringen, die ihm die Malereien von Herkulaneum, Vasen und Basreliefs boten; er hatte Gewährsmänner für das geringste Blumengewinde, und nichtsdestoweniger erweckt sein trotz allem deutscher Stil bei den Puristen unserer Tage, deren übertriebene Reformbestrebungen vor dreissig Jahren, von jetzt ab gerechnet, nicht günstiger beurteilt werden, nur ein mitleidiges Lächeln. Der in allem ängstliche Mengs hätte am liebsten selbst ein „Alter“ werden mögen, um noch sicherer alle Einzelheiten wiederzugeben. Der Chevalier d'Azara, sein grosser



Bewunderer, erzählt ganz ernsthaft, dass er ihn eines Tages in seinem Atelier antraf, wie er eine Arie auf die lydische Mode sang, um sich in eine zarte und edle Stimmung für die malerische Darstellung einer Jungfrau zu bringen. Ebenso und infolge einer ähnlich gearteten Gewissenhaftigkeit sah man zu der Zeit, in der Overbeck und Cornelius in Deutschland die Kunst erneuerten oder zu erneuern glaubten, indem sie buchstäblich den Stil der primitiven Schulen nachahmten, in ihrer Schule zu Rom eine Menge junger Deutscher den katholischen Glauben annehmen — lediglich aus



NICOLAUS POUSSIN, BACCHANALE
MADRID, PRADO



NICOLAUS POUSSIN, DIE ARKADISCHEN HIRTEN
PARIS, LOUVRE

Liebe zu der Malerei, Träumer, die sich auch dem Märtyrertod unterzogen hätten, um sich noch mehr dem christlichen Ideal zu nähern. Viele von ihnen legten die Kleidung des vierzehnten Jahrhunderts an, indem sie sich so der gotischen Naivetät näher glaubten.

Man kann gegen Poussin einen viel ernsteren Vorwurf erheben als den, dass er die auf der Trajanssäule abgebildeten Gewänder seinen Griechen umwarf oder dass er römische Tempel in Ägypten zur Zeit der Pharaonen einführte, nämlich den, dass er ganz systematisch die Farbe vernachlässigt hat, wenn diese Vernachlässigung auch wirklich — wie man sagt — von ihm mit vollem Bewusstsein und absichtlich betont worden ist. Wie kann man sich nur thatsächlich mit Vorbedacht eines der grössten Reize der Malerei, der so sehr den Eindruck zu erhöhen vermag, berauben! Man will diesen wohlüberlegten Entschluss aus seiner Leidenschaft für die Skulptur erklären: ich ziehe die Annahme vor, dass er ahnungslos dem Einflusse der Maler, denen er in Rom begegnet ist und bei denen die Traditionen der Farbe in Vergessenheit geraten waren, unterlag: von ihnen hat er die Gewohnheit angenommen, die Schatten schwarz und kurz wiederzugeben, eine Eigentümlichkeit, in der sich Jene mit Vorliebe gefielen; und diese Bemerkung wird natürlich erscheinen, wenn man bedenkt, dass selbst Rubens sich in fast allen Werken, die er in Italien schuf, ein wenig diesen verräucherten Aspekt zu eigen machte, der so ausserordentlich im Widerspruch steht zu seinem sonstigen Glanze. Viele Bilder Poussins, die er in seiner ersten Manier gemalt hat, offenbaren ein recht lebhaftes Kolorit, das sich noch stärker hervorheben würde ohne seine Gewohnheit, auf roter oder dunkler Grundierung, die mit der Zeit seine Farben getrübt hat, zu malen. In seinen Anfängen hatte er viel nach Tizian kopiert, was eigentlich kein Beweis für eine so grosse Abneigung gegen die Farbe ist.

Wenn er aber wirklich die Farbe als eine nebensächliche Eigenschaft oder ausschliesslich als eine unbeträchtliche Augenweide betrachtet hat, selbst wenn er hat glauben können, der Einfachheit seiner Kompositionen dadurch zu schaden, dass er in der Farbe einen überflüssigen Schmuck hinzufügte, wie

hat er nicht sehen können, dass, wenn eine auffallende und gesuchte Farbe von der Bedeutung der anderen Partien ablenkt, eine falsche und harte denselben Nachteil zur Folge hat und den Eindruck verwischt, anstatt ihn zu stärken, wie es die Kunst des Koloristen versteht?

Wird man etwa behaupten wollen, seine Gemälde könnten zur Not eines so wichtigen Momentes entraten und man müsse es dem Schöpfer so edler und ernster Erfindungen verzeihen, dass er sie nur soweit ausgeschmückt hat, wie es ihm beliebte?

Auf Grund dieser Erwägungen dürfte man finden, dass Poussin mit Unrecht Raffael Mangel an Kenntnissen vorgeworfen hat. Als er zweifellos in einer Laune sagte, dass Raffael im Vergleich mit den Modernen ein Gott, im Vergleich mit der Antike jedoch nur ein Esel war, so dachte er nur daran, die Zeichnung und die beiderseitigen anatomischen Beobachtungen zum Vergleiche heranzuziehen, und er hatte leichtes Spiel, zu beweisen, dass Raffael neben den Alten ein Ignorant wäre. Demnach hätte er mit demselben Recht sagen können, dass Raffael nicht soviel wusste wie er, Poussin; jedoch in einer anderen Beziehung, angesichts der Wunder an Anmut im Verein mit der Naivität, der bewussten wie instinktiven Komposition, wichtiger Vorzüge, die zu einer solchen Höhe gesteigert sind, dass ihnen niemand hat gleichkommen können, wäre ihm Raffael als das erschienen, was er in Wirklichkeit ist, nämlich in mehreren Zweigen seiner Kunst sogar den Alten überlegen und zwar vor allen in denen, die Poussin versagt waren.

Selbst wenn man die Technik Raffaels mit der eines Tizian, eines Correggio und der flämischen Maler vergliche, könnte man in gleicher Weise finden, dass sie nur sekundär ist; man muss hinzufügen, dass sie es noch mehr hätte sein können, ohne dass man deshalb die Vorzüge, die Raffael nicht nur in die erste Reihe, sondern sogar über alle alten und modernen Künstler stellen, in den Partien, in denen er sich hervorgethan hat, merklich zu zerstückeln brauchte. Man würde beinahe versichern dürfen, dass seine Eigenschaften durch



NICOLAUS POUSSIN, DER RAUB DER SABINERINNEN
PARIS, LOUVRE

eine genauere Betonung der anatomischen Kenntnisse oder eine grössere Geschicklichkeit in der Ausarbeitung der Wirkung fast gemindert werden könnten.

Poussin hat unbestreitbar die Schönheit gefunden; jedoch in seinen Gemälden giebt er nicht jenen unwiderstehlichen Zauber, der uns in den Raffaels entzückt. Die Gestalten der Gottheiten, die er der Fabel entlehnt, die der Heiligen und seine Madonnen atmen echte Vornehmheit, aber sie verdanken sie vor allem einer gewissen Korrektheit, die ein wenig eintönig und kalt ist. Er malt weder die scheue Röte der Jungfrauen, noch die verzückte Blässe der Heiligen und der Märtyrer; er verfügt nicht über jene eindringliche Weise der Jungfrauen Murillos, nicht mehr als über die süsse Mattigkeit und das zärtliche Wesen derer Correggios. Er versteht es nicht, sie wie diese beiden Meister mit einem leuchtenden Strahlenkranz zu umgeben, sie ganz verklärt mitten unter jenen Glorien und jenen Legionen von Erzengeln, durch die ihre Augen sich bis zu Gott zu erheben scheinen, zu zeigen. Jedoch als Ersatz welche Überlegenheit in den Vorwürfen, die er der Geschichte entlehnt! Welche Hoheit, welche Kraft in diesen männlichen Römern, die wahrhaft Männer sind! Wie weit ist man hier von jenen Theaterhelden entfernt, die nur in ihrem Gewand an ihre Thaten erinnern! Was für Griechen dieser Phocion, dieser Eudamidas, dieser Achilles! Was für ein Römer dieser Coriolan, der sich in seinem eigenen Lager durch die Bitten seiner Mutter hat erweichen lassen! Ganz allein Poussin konnte die beiden Krieger erfinden, die hinter ihrem unentschlossenen Führer in einer unruhigen Haltung stehend darauf warten, die Wirkung der Bitten der Veturia und der römischen Frauen zu erfahren; er allein konnte diesen verletzten Mann mit diesem halb aus der Scheide gezogenen Schwerte, der seine Hände mit seinem Zorn schwach werden fühlt, in dem Augenblick malen, da seine in Trauergewänder gehüllte Mutter seine Knie umfasst und ihn auf das Schicksal des gestürzten Roms hinweist — jenes ideale Wesen, dem der Künstler in seinem Gemälde Gestalt verliehen und auf das der Verbannte seine Augen gerichtet hat. Es scheint, dass er wie der grosse Corneille, dem er in mehr als einem Punkte gleicht, seine Vorwürfe vorzugsweise den Zeiten entnommen hat, die die Darstellung grosser Thaten und starker Gefühle gestatten. Man ist versucht, ihn mit jenen Männern des Plutarchs zu verwechseln, die er in seinen Bildern wieder aufleben liess; es scheint, dass seine Seele, die alle niedrigen und gemeinen Gegenstände verachtet, sich nur in einer heroischen Sphäre wohl fühlt.

Der Tod seiner Frau, der ungefähr ein Jahr vor dem seinigen erfolgte, versetzte ihm den empfindlichsten Schlag in dem Augenblicke, da er völlig von seinen Leiden niedergebeugt, — er hatte wegen der Schwäche seiner Augen und seiner Hand entschlossen den Pinsel niedergelegt — mehr denn je der Sorgfalt seitens einer zärtlichen Liebe bedurfte. In dieser Lage schrieb er an Herrn von Chantelou, um ihm ans Herz zu legen, doch ja über die Ausführung seiner letzten Bestimmungen wachen zu wollen, besonders derer, die er zugunsten seiner armen Verwandten in Andelys getroffen hatte. Von diesem Augenblicke an siechte er nur noch dahin; mit Ausnahme eines an Herrn de Chambray, den Bruder seines Freundes, gerichteten Briefes, in dem er sich der Mühe unterzieht, dem Empfänger einige Worte über die Theorie der Malerei aufzuzeichnen, hat er offenbar nichts mehr geschrieben, noch hat er sich von der Niedergeschlagenheit erholt, in die ihn seine Leiden und seine Verlassenheit gestürzt hatten. Diese kurzen Grundsätze, die er mit zitternder Hand und am Rande des Grabes niederschrieb, lassen es bedauern, dass er nicht in der gleichen, der alten würdigen Schreibweise umfangreichere Bemerkungen über jene Kunst, die er hier erläutert hatte, hinterlassen hat. Ein Schlaganfall gestaltete seine anderen Beschwerden noch verwickelter: er brauchte mehrere Tage, um einen ganz kurzen Brief zu schreiben. Der Kummer über den erlittenen Verlust trug ohne Zweifel dazu bei, sein Ende zu beschleunigen. Dieses Ereignis wurde eine öffentliche Trauer für Rom, das ihn als eine seiner Zierden betrachtete und das sich daran gewöhnt hatte, ihn zu den grossen Männern zu zählen. Er war am 19. November 1665 gestorben.

Die letzten Gemälde Poussins lassen jenes Zittern der Hand erkennen, über das er sich mehrmals in seinen letzten Briefen beklagt; man bemerkt es besonders in seinen vier Kompositionen der Jahreszeiten, die sich im Louvre befinden und von denen die eine, die den Winter darstellt, die berühmte Sintflut ist, eine seiner schönsten Schöpfungen. Selbst zu einer Zeit, da er noch nicht dazu gekommen war, in der technischen Ausführung die Schwierigkeiten zu empfinden, die das Alter später bei ihm zeitigte, bemerkte man an seinen Gestalten ein etwas zu sehr verkleinertes Verhältnis; sie erscheinen im allgemeinen zu kurz: dieser Fehler

macht sich neben andern Gemälden in dem der Ehebrecherin fühlbar. Aber in diesen hier wie in den letzten, die aus seiner Hand hervorgegangen sind, findet man dieselbe Kraft der Erfindung und die gleiche Einsicht in bezug auf die Komposition aller Teile.

Man wird uns ohne Zweifel Dank wissen, wenn wir im Zusammenhange mit diesen schwachen Aperçus über den gleichen Vorwurf einige Urteile eines grossen ausländischen Malers zitieren, der, trotzdem er in seinen Werken eine der Poussins völlig entgegengesetzte Malweise bekundet, ihn deshalb nicht mit weniger Gerechtigkeit und Bewunderung gewürdigt hat. Reynolds hat des langen und breiten über Poussin gesprochen; wir werden ausschliesslich einige seiner charakteristischsten Lobreden auswählen.

„Kein modernes Gemälde", sagte er, „gleicht so sehr der Malerei der Alten wie die Schöpfungen Poussins. Seine besseren Werke weisen eine grosse Trockenheit auf, und obwohl man nicht die Nachahmung dieses Fehlers empfehlen kann, scheint er vollkommen zu der antiken Einfachheit zu passen, die seinen Stil auszeichnet. Er hat derartig die Alten studiert, dass er die Gewohnheit angenommen hat, vollkommen in ihrem Gedankenkreise zu leben, und er scheint von den Handlungen und den Gebärden gewusst zu haben, deren sie sich wohl in den verschiedensten Lebenslagen bedient haben dürften."


NICOLAUS POUSSIN, LANDSCHAFT
MADRID, PRADO

„Wenn Poussin uns als Nachahmer der Alten Apollo zeigt, wie er über den Ozean in seinem Wagen fährt, um den Sonnenaufgang darzustellen, wenn er die Flüsse und Seen personifiziert, so missfällt uns das ganz und gar nicht, es scheint uns vielmehr mit dem übrigen Teil des Gemäldes übereinzustimmen. Wenn aber seine Gestalten etwas Modernes an sich hätten, wenn sie jenen glichen, die uns täglich umgeben, wenn ihre Gewandungen den Stoffen unserer Fabriken ähnlich wären, wenn seine Landschaft den Schein einer modernen Ansicht erweckte, wie sollte es uns da nicht lächerlich dünken, Apollo auf dem Sonnenwagen auftauchen zu sehen und einen Greis oder eine Nymphe mit einer Urne mitten in einem Flusse oder einem See . . ."

Und an einer andern Stelle fügt er einigen Worten über Rubens hinzu: „Man kann dieser blendenden, nachlässigen, wüsten, ungenauen Manier die einfache, ordentliche, reine und korrekte Poussins gegenüberstellen, und man wird da einen vollkommenen Gegensatz erkennen. Dennoch haben diese beiden, wenn auch einander entgegengesetzten Charaktere eine Ähnlichkeit miteinander: nämlich die, dass beide eine völlige Übereinstimmung in den verschiedenen Partien ihrer beiderseitigen Arten bewahren, dergestalt, dass man zweifeln kann, ob man nicht die Wirkung ihrer Werke dadurch, dass man ihre Fehler verbessert, zerstören würde."



JULIUS PASCIN, STRASSE IN RUMÄNIEN. RADIERUNG

JULIUS PASCIN

VON

ARTHUR HOLITSCHER



etzt man sich hin, um über einen Künstler mit solch unverkennbarem Beobachtungsbezirk wie Julius Pascin ein paar Bemerkungen aufzuschreiben, so wird man gut daran thun, damit anzufangen, was er eigentlich nicht ist. Dem Künstler kommt es selbstredend auf die Linie und den Ton an, und wenn der eine seiner Linie und seinem Ton bis nach Tahiti nachjagen muss, so passiert es einem anderen, dass er die Chance hat, in seinem Bette liegend nur die Augen aufmachen zu müssen — und schon erblickt er, was seinen Sinnen wohlbehagt.

Eine reiche Natur wie Meunier erlebt das grösste Glück, dass sich sein soziales Empfinden damit deckt, was sein künstlerisches Gefühl befruchtet; aus dem zermühten und von der Last der Getreidesäcke abgeschliffenen Arbeiterkopf „Anvers“, aus der über ein Skelett fallenden Drillichjacke und Hose der Grubenarbeiterin von Charleroi empfängt er zugleich tränenreiches Herzleid, beflügelnde Auflehnung und das die ganze Seele erfüllende Jauchzen: sieh da, diese Leiden sind für mein Auge ebensogut wie für mein Gewissen geschehen, haltet still! Der sympathische Willette ist Zeit seines Lebens ein Pierrot gewesen und sieht heute, an der Schwelle der Greisenjahre, die Welt

noch aus mehlumränderten Augen an. Toulouse-Lautrec, der oft zu einem Vergleich mit unserem Pascin herhalten muss, war ein Graf, der sich freiwillig deklassierte, in verrufenen Häusern ein alkoholisches Leben lebte, ein verkrüppelter Zwerg aus einem historischen Geschlecht von Soldaten und Jägern und durch und durch Verbitterung. Das sind ein paar Typen von der Peripherie. Daran knüpfend mag gesagt werden, dass es vollkommen falsch ist, Pascin als einen jungen Menschen zu bezeichnen, der mit beträchtlichem Talent in einer Gasse Unanständigkeiten auf eine Mauer malt — nur darum, weil der Gewohnheitsleser des Simplizissimus von ihm Dirnen und Zuhälter und verführte Kinder erwartet, wie von Thöny Militär und von den Nachahmern Rezniceks die sogenannten Lebedamen und Lebemänner.

Pascin hat schon viel gearbeitet und es lässt sich über ihn einiges Bestimmte sagen, obzwar er sehr jung ist und gewiss noch Wandlungen durchmachen wird. Seine Kunst lebt vorläufig von (offenbar) starken Eindrücken aus der Jugend. Die schauderhaften Mischrassen und niederen Tierfratzen, die dort unten, südöstlich von Österreich, herumlaufen, haben seine Kindesphantasie beleidigt, misshandelt, gezeichnet und man kann das mitfühlen, denkt man an seine eigenen wehrlosen Kindesaugen und an jene südöstlichen Gegenden!



JULIUS PASCIN, DETAIL EINER ZEICHNUNG FÜR DEN SIMPLIZISSIMUS

Die Wiener Pioniere der Nervenheilkunde haben ein Verfahren entdeckt, das gegenwärtig mit grossem Erfolg angewendet wird: der Erkrankte wird dazu gebracht, sich selber und dem Arzt sein Leiden mit lauten Worten einzugestehen, den furchtbaren Eindruck, der einmal auf seine arme weiche Seele wie ein Hammerschlag niedergesaust ist, aus sich heraus zu projicieren, deutlich, schonungslos, sich erst Aug in Auge vor den Feind hinzustellen ihn dann von allen Seiten so lange anzuschauen, bis er seinen letzten Schrecken verloren hat; nachher ist die Kur zu Ende. — Der Künstler macht da Ähnliches mit seiner Medusa; nur was beim Heilungsbedürftigen Aufrichtigkeit heisst, heisst bei ihm Vertiefung. Dies zur „Perversität“ der Kunst Pascins.

Nun kann man aus einiger wohlwollenden Gesinnung für das Können Pascins wirklich sagen, dass seine Perversität auf dem Wege ist, ganz und gar Lieblichkeit zu werden.

Ein Putto von Mino da Fiesole, ein Kind-Fräulein von Boucher und das dreizehnjährige Töchterchen einer Bewohnerin des Quartier Breda von Pascin — aber das würde zu weit führen, wahrhaftig. Seit wir die Zeichnungen dieses Künstlers kennen, wissen wir etwas Genaueres über die Deformationen, die eine hässliche und entartete Umgebung, schmutzige Menschen und schmutzige Reden in der Unberührtheit eines graziösen (und darum vielleicht prädestinierten) Kindes hervorrufen; bemerken wir etwas bisher nicht Bemerktes in Kinderaugen, Kinderlippen,



JULIUS PASCIN, BEI DEN FORTIFIKATIONEN, ZEICHNUNG

vor denen sich unbegriffene, aber schon geahnte Dinge eines schrecklichen Lebens abspielen; und leider Gottes in den feinen und zarten Gesichtern der bestbehüteten Kinder sogar, die zu Haus den fettgedruckten Zeilen der Zeitungsskandale und auf den Strassen den aufdringlichen Rufen der Zeitungsverkäufer ausgeliefert sind. Eine Orchidee wird nie etwas von den Ideenassociationen erfahren, die sie in des Esseintes auslöst; das Kind mit kurzem Röckchen, das in Pascins Blättern immer wiederkehrt, ist ganz Unschuld, Zartheit, aber schon hat sich ein bisschen Angst, ein bisschen Neugierde in seine Unschuld eingeschlichen, seine Zartheit angetastet. Die vertrackten alten Wüstlinge, Freudenmütter

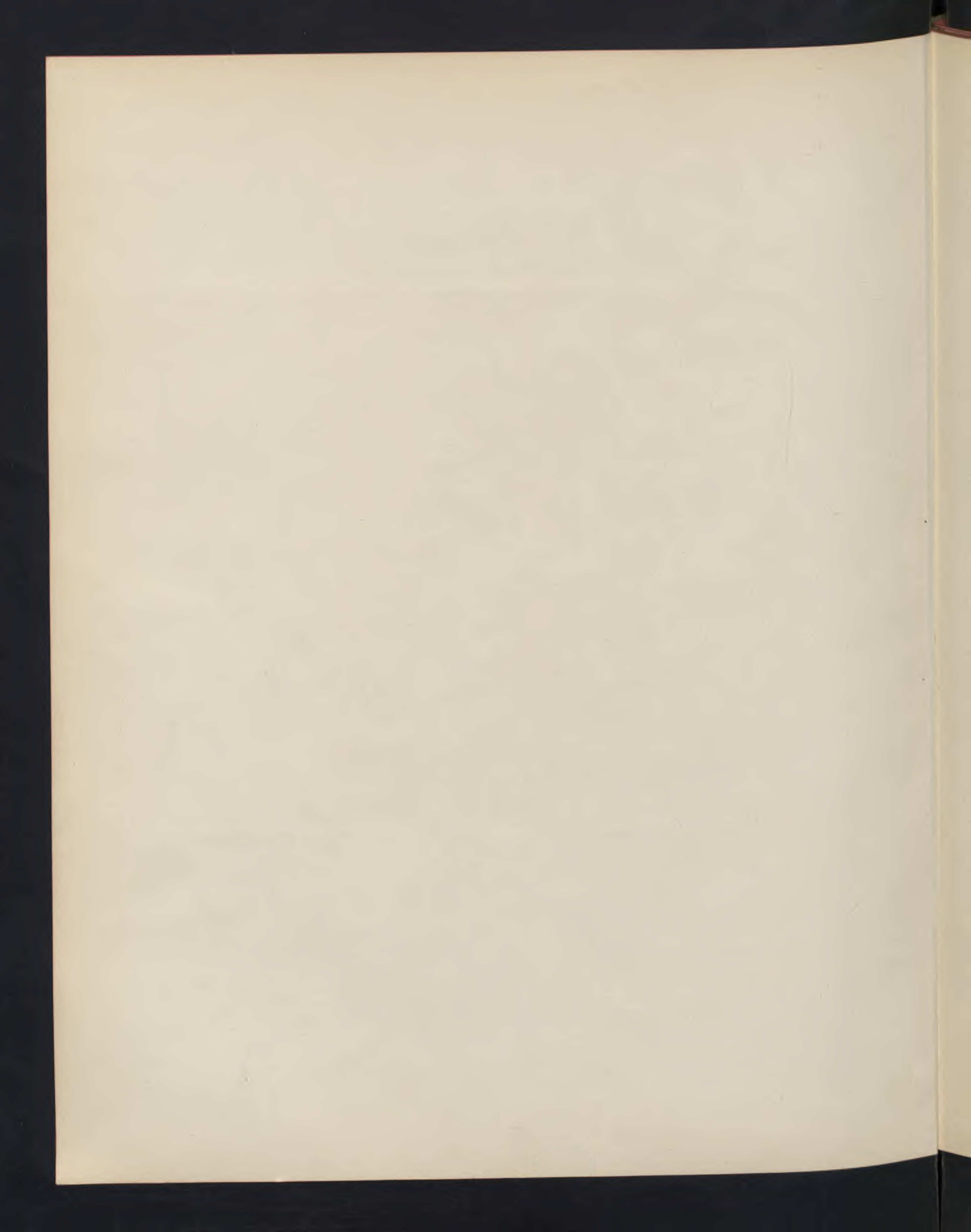


JULIUS PASCIN, ZEICHNUNG FÜR DEN SIMPLIZISSIMUS

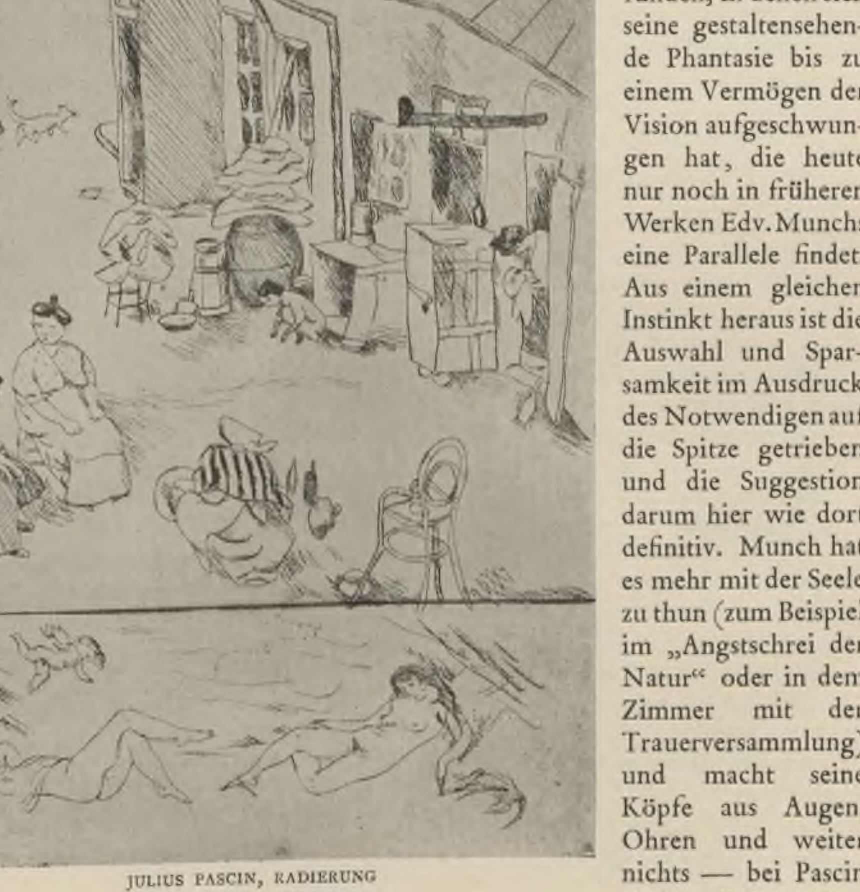


JULIUS PASCIN, STRASSE IN BUKAREST

NACH EINER FARBIGEN ZEICHNUNG. HANDKOLORIERT



und Beschützer in den Blättern Pascins, all diese Wesen mit grotesk übertriebenen Schnauzen und lächerlicher, westorientalischer Knockabouteleganz, sie alle sind durch die Augen des gewarnten, bald schon gewitzigten Kindes gesehen. Das Erstaunen des Kindes, das Misstrauen, das es dem Erwachsenen entgegen bringt, die heimliche, nur durch die Furcht vor Schlägen zurückgehaltene Spottsucht, mit der es sich an der Hässlichkeit der „Grossen" weidet, die intuitive Sicherheit, mit der das Kind das Charakteristische wahrzunehmen und zu übertreiben weiss, all diese Elemente der Naivität und des raffinierten Erkennens haben sich in Pascins Stil zusammengefunden. Und noch ein Ingrediens, ein wesentliches sogar, da es sich ja um einen heutigen Künstler handelt, wird man in dieser Mischung vorfinden — und das ist es eigentlich erst, was dieser subtilen Eigenart ihren nicht zu übersehenden Platz in unserem Kunstleben anweist. Der Heilungsprozess, von dem ich sprach, geht bei Pascin mit einer gewissen sozialen Aggressivität vor sich, bleibt infolgedessen nicht seine Privatsache allein, sondern wird die unserer kranken Zeit ebensosehr. (Der ehrwürdige Schatten Meuniers wurde nicht eitel herbemüht.)



JULIUS PASCIN, RADIERUNG

Aus manchen Blättern Pascins hört der Hellhörige förmlich ein Geschrei heraus: die Anklage gegen eine Weltordnung, von der unter der Maske einer parodistischen Balkan-Zivilisation ganz genau gezeigt wird: wie sie die Natur fälscht, vergewaltigt, den Instinkt lächerlich werden lässt, ärgster Feind der Schönheit ist! Im Simplizissimus wirkt Pascin wie ein Menschenschilderer unter Karikaturisten; seine Dämonie hat vieles Verwandte mit der Dämonie des viel schärferen, viel bewussteren Thomas Theodor Heine, dem die Blague ja nur lose wie ein amüsantes Mäntelchen über dem schmerzlichsten Ernst hängt. Aber Heine schreibt sich seine Texte selber, während die Texte, die unter Pascins Zeichnungen stehen, erst nach dem künstlerischen Aktus hinzu fabriziert werden, das ist ein Unterschied.

Ich habe in Pascins Mappen Blätter gefunden, in denen sich seine gestaltensehende Phantasie bis zu einem Vermögen der Vision aufgeschwungen hat, die heute nur noch in früheren Werken Edv. Munchs eine Parallele findet. Aus einem gleichen Instinkt heraus ist die Auswahl und Sparsamkeit im Ausdruck des Notwendigen auf die Spitze getrieben und die Suggestion darum hier wie dort definitiv. Munch hat es mehr mit der Seele zu thun (zum Beispiel im „Angstschrei der Natur" oder in dem Zimmer mit der Trauerversammlung) und macht seine Köpfe aus Augen, Ohren und weiter nichts — bei Pascin sinds natürlich andere Körperteile, die in Betracht kommen (wovon die Titel: „Messalina" oder „la Pénitance" einen Begriff geben), selbstverständlich geschieht das aber auf eine ganze andere Weise als etwa bei dem Karikaturisten Rowlandson.

Pascin ist Einer, der die Sünde nicht bloss vom Hörensagen kennt. Sie stimmt ihn darum nicht übermütig und zynisch, aber auch nicht feierlich. Er macht aus ihr keine Abstraktion oder Allegorie mit liturgischem Brimborium, wie der Christ Rops,

dem sie den Erbfeind aus dem Katechismus bedeutet. Ihm ist sie deutlicher und mit Auge und Nase näher wahrnehmbar geworden, ein Produkt, auf dem Beet des Elends, der jämmerlichen Vererbung und der grausamen Notdurft der unterdrückten Kreatur gewachsen. Sein Frauentypus ist weder Astarte noch la Goulue, eher eine Idol gewordene Petite femme. Ein Idol, das immerhin im Café an der Place Blanche sitzt und auf angenehme Reden angenehm zu antworten weiss.



JULIUS PASCIN, BEI PARIS, ZEICHNUNG

EDMUND CROSS
(1856—1910)

VON

MAURICE DENIS

Es wäre ein vergeblicher Versuch, den Schmerz auszudrücken, den wir, seine Kameraden und Freunde, beim Anblick seines langen und grausamen, und doch mit stoischem Mute ertragenen Todeskampfes empfanden, bei diesem Ende unter fürchterlichen Qualen. In welchem Paradies, in welcher Strahlenglorie werden wir diese Augen voller Klarheit, Sanftmut und Offenheit, den Adel seiner hohen Stirn und die Güte seines Lächelns wiedersehen? Aber das gerührte Andenken, das wir ihm bewahren, ist eine Wohltat, die wir auch anderen zugänglich machen möchten durch sein Werk, so dass ein Jeder in seinen Bildern, in dem lebensvollen Ausdruck seines Selbsts, den er in sie hineingelegt hat, etwas von dem starken Zauber empfinde, den sein Verkehr und seine Freundschaft ausströmten.

Er war ein Mann des Nordens, der unter einer kalten Aussenseite schamhaft ein heisses Herz verbarg. Im Nebel Flanderns erblickt er das Licht der Welt, dort auch be-

ginnt er zu malen. Er kommt in das Atelier Bonvins*, verliert aber bald den Geschmack an der alten Dunkel-Malerei. Dann lässt er sich an der Küste der Provence nieder und dort ist er auch gestorben, im Angesicht des blauen Meeres und inmitten blühender Gärten. Sein ganzes Künstlerleben liegt in diesem Abschied von der Dunkelheit und in dieser Ankunft in dem Sonnenland.

Zwischen 1884 und 1891 stellte er seine ersten hellen Bilder bei den Indépendants aus. Zu dieser Zeit und in diesem Milieu war Alles in Gährung, Alles im Zweifel, Alles in der Erneuerung begriffen; aber, wenn auch unter verschiedenem Namen, unter widersprechenden Äusserlichkeiten, war es der Idealismus, der darauf drang, sich seine Rechte über den Realismus der vorhergehenden Jahre zurückzuerobern — die Rechte der Phantasie der „Königin der Künstlerbegabung". Neben den Impressionisten, die nach einer mehr verallgemeinernden Kunst hinstrebten, neben Claude Monet, Pissarro und unserem grossen Bahnbrecher Cézanne, fing die kleine Gruppe der Neo-Impressionisten an sich in bestimmterer Form hervorzutun. Seurat war ihr Gründer, ihr Apostel. Signac brachte der jungen Bewegung die Macht seines klaren Geistes und seines starken Willens. Dubois-Pillet, van Rysselberghe, Maximlien Luce, Angrand, und soviel ich glaube, Petitjean wurden die ersten Jünger dieser neuen Lehre. Fénéon, der ebenfalls eine einflussreiche Rolle dabei inne hatte, verstand es, in den Artikeln, die er damals schrieb, die Lehre in klare und bestimmte Worte zu fassen.

Dieser systematischen und, man muss schon sagen, eigentümlichen Technik gegenüber, verhielt sich Cross zuerst ablehnend. Im Suchen nach Licht begnügte er sich damit, die neutralen Töne zu vermeiden und hell zu malen, bis zu dem Tage, wo eine Sonnenkur, die sein Rheumatismus heischte, ihn nach dem Süden, nach Cabassan führte, vor Ausblicke von solchem Farbenglanz, dass es ihm unmöglich schien sie auf die Leinwand zu bannen, ohne die Farben zu zerlegen. Das war im Jahre 1892. Im Jahre 1891, dem Todesjahr von Seurat, hatte er das grosse Porträt in ganzer Figur von seiner Frau ausgestellt, das wir in Saint-Clair gesehen haben und auf dem einzelne Teile in zerlegten Farben gemalt sind, in der Technik, die seit 1884 Seurat und Signac angewendet hatten.

Jedoch, wenn sich auch seine Technik änderte, blieb seine Schönheits-Idee noch während einiger Jahre dem Naturalismus treu. Er arbeitete beharrlich nach der Natur, er hielt sich treu an das Motiv, und nur um dem Licht die Kraft der Wahrheit zu geben, stellte er die ungemischten Töne nebeneinander.

Allmählich vollzieht sich aber seine Entwicklung. Dort unten, in südlicher Sonne, in dem Streben, ihren Glanz wiederzugeben, lernt er an seinen eigenen Erfahrungen. In Paris sieht er alljährlich bei den Indépendants und in den kleinen Ausstellungen, die zu dieser Zeit aus dem Boden schossen, welche Arbeit vor sich geht, scheinbar nach grösserer Freiheit, in Wahrheit aber nach strengerer Vernunft und Ordnung zielend: einer neuen, allem Bestehenden widersprechenden Ordnung, die aus dem Sturm des Symbolismus geboren wird und deren Erfolg den Triumph des Geistes der Synthese über den Geist der Analyse, der Einbildungskraft über die Beobachtung, des Menschen über die Natur bezeichnet.

Die Intelligenz von Cross verstand es nun mit einer erstaunlichen Energie sich umzuwandeln, um die Art seiner Produktion zu erweitern und um seine Empfänglichkeit dem Dienste einer edleren Kunst, die er schon ahnte, unterzuordnen. Die schwierige Verschmelzung des Suchens nach Einfachheit mit dem Suchen nach der Nuance, zwischen dem dekorativen Aufbau und dem aufmerksamen Beobachten der Naturwirkungen, glaubte er zuerst in einer mühsamen und systematisch komplizierten Technik zu finden. Ich habe früher einmal auseinandergesetzt, dass er die Töne und Tonteile als kleine, weisse Einheiten aufsetzte und sie dann erst, auf dem Wege der Lasur, mit verschiedenen Farben bedeckte, je nach der Rolle, die jedes Element im ganzen zu spielen hatte, indem er jedem dieser Elemente sein Wirkungsfeld zuerteilte, und von vornherein die Widerstände und Rückwirkungen berechnete, um schliesslich eine Harmonie durch starke Kontraste zu erlangen. Gleichzeitig fasst er die Form straffer, lässt das Zufällige aus, und befleissigt sich, im Hinblick auf einen grösseren Stil, gewisser Abweichungen von der natürlichen Form. Dann fängt die Arbeit des strengen Pointillierens an, ihn zu behindern: allmählich verwirft er sie, vergrössert seinen Pinselstrich bis zu den breiten und zerfliessenden Strichen von Cézanne; dennoch bleibt er der Polychromie der reinen Farben, fast ohne Mischung und der sorgfältigen Ausführung seiner ersten Bilder treu.

„Diese Befreiung," schreibt er in einem von Charles Angrand in den „Temps Nouveaux" zitierten Briefe, „war die grösste Lehre, die ich aus Italien mitbrachte." Im Jahre 1904 war er in Venedig gewesen, und aus Venedig stammen, meiner Meinung nach, seine ersten vollendeten Werke. 1908 besucht er Toscana, Rom und Umbrien. Im vollen Verständnis der grossen Meister „der höchsten Gewalten", war er so ausschliesslich mit der Frische und Abstufung der Farben beschäftigt, dass er von dieser ganzen Reise den stärksten Eindruck durch die reine Farbe einiger Primitiver erhielt; durch Farben von Perugino und Pintoricchio „die vielfältig sind, wie der Kelch eines Rittersporns".

Und je mehr sein Gewissen sich frei machte von Realismus und Analyse, desto mehr entwickelte sich sein Begriff von der Sonne. Er versuchte nicht mehr, wie

* Francois Bonvin, ein zum Kreise der Heine, Bonhommé und Lami gehörender französischer Maler (geb. 1817, gest. 1887), dessen Art mit der Courbets Berührungspunkte hatte.

früher, das Sonnenlicht durch Entfärbung, durch ein kaum getöntes Weiss auszudrücken. Sondern mittels farbiger statt toniger Gegensätze, gab er nun statt des blendenden Glanzes des Sonnenschauspiels selbst einen reichen Teppich von berauschenden Farben. Mit einem Wort: er übersetzte. Er wurde im wahren Sinne Maler, wenn er auch – um einen Barbarismus unserer Jugend zu gebrauchen – ein begeisterter Chromo-Luminarist blieb. Durch diese farbige Übersetzung näherte er sich Cézanne und knüpfte an die Überlieferungen der Meister an. Er wurde auch zum Klassiker durch die Sorgfalt der Erfindung und der Komposition. Denn nicht etwa nur um gewisse Theorien von Seurat, von Charles Henri und seine eigenen technischen Berechnungen anzuwenden und zu versuchen, brachte er auf seine Bilder, die ihm durch die herrlichen Natur-Schauspiele eingegeben wurden, eigenmächtige und harmonische Abänderungen; vielmehr geschah dies, um seinen natürlichen, endlich ganz erwachten Geschmack an voller und ausgeglichener Schönheit Befriedigung zu geben. Er komponierte und seine von Fesseln gelöste Phantasie rief die Nymphen, die Faune, die Dryaden herbei, um elysische Landschaften mit göttlichen Gestalten zu beleben. Er sah die Nutzlosigkeit des Arbeitens direkt nach der Natur ein, für Den, der den unfassbaren Reiz des Fleisches im Freien, das flüchtige Liebkosen eines Sonnenstrahles und die Veränderlichkeit der Beleuchtungen festhalten will.

Eine gefährliche Klippe hätte für ihn sein können, dass er, wie so viele Andere, sich mit dem Ungefähr, mit liebenswürdigen oder paradoxen Ausführungen zufrieden gegeben hätte. Aber sein Wille sich auszudrücken wurde schärfer und anspruchsvoller, im selben Maasse wie sein Streben nach Synthese wuchs. Er gelangte dahin, durch wenige einfache Formen, durch einige Nebeneinanderstellungen von reinen Farben Das auszudrücken, wozu er früher eine Unmenge von Nuancen und eine Fülle von Schraffierungen brauchte. Und vor allem in diesen Werken der letzten Periode offenbart sich der ganze Lyrismus der Seele von Cross. Ja, es ist wahr: er hat voller Kühnheit an einer Entwicklungsbewegung der modernen Kunst teilgenommen; er hat die Gabe gehabt, in strahlenden Harmonien die Kraft und die Zartheit der schönsten Farbenskala auf seinen Bildern zu vereinigen; sein scharfer Geist hat es verstanden, aus einem Wust von Verwirrungen und Unwissenheit ein paar wahre Grundsätze der Kunst herauszuschälen, und es ist ihm dadurch gelungen Werke im grössten Stil zu erschaffen. Wahr ist es, dass er einen Grad von Pracht und Leuchtkraft erreicht hat, die sogar Signac, seinen treuesten Bewunderer und Freund, in Erstaunen gesetzt haben; dass er mit voller Kraft das innere Drama des Malers erlebt hat, der sich selbst seine Mittel erschafft, der sich in heissen Mühen entdeckt und mit seiner ganzen Willenskraft nach dem Höchsten strebt. All diesem bringen wir unsere volle Schätzung entgegen wie es sich geziemt. Aber noch Grösseres tritt uns in dem Werke von Cross entgegen. Aus all diesem Streben nach Logik, Synthese und Licht löst sich eine zärtliche Liebe und eine leidenschaftliche Empfindung für die Natur und das Leben los. In der Fülle und Einfachheit seiner grossen Landschaften dürfen wir nicht nur die objektive Schönheit bewundern, sondern auch den inneren Rhythmus, nach dem er sie anordnete. Wohl mögen wir, in dem zitternden Leuchten seiner Himmel, in dem flammenden Glühen des unter der Mittagshitze schmachtenden Erdbodens den Wiederklang irdischer Harmonien vernehmen; aber mehr als dies mögen in uns mitklingen die Schwingungen eines Menschenherzens und die Stimme einer dem Licht zustrebenden Seele.



FRANCISCO DE GOYA, DAMENPORTRÄT
BESITZER: GALERIE HEINEMANN, AUSGESTELLT BEI O. HEINEMANN, MÜNCHEN

DIE MODERNE GALERIE

VON

GUSTAV PAULI

Deutschland soll rein sich isolieren,
Einen Pestkordon um die Grenze führen,
Dass nicht einschleiche fort und fort
Kopf, Körper und Schwanz von fremdem Wort.
Wir sollen auf unsern Lorbeern ruhn,
Nichts weiter denken, als was wir thun.
Goethe.

Wenn öffentliche Einrichtungen, die mit dem materiellen Wohl oder Wehe der Bevölkerung nicht unmittelbar verknüpft sind, ein gewisses Alter erreicht haben, so werden sie nicht mehr diskutiert. Da sie nach ihrem Herkommen und ihren Zielen nicht mehr befragt werden, so leben sie ungestört ihr Einzelleben weiter. Sie sind da, müssen da sein und scheinen sich selbst zum Zweck geworden zu sein. Zu diesen Einrichtungen gehört auch die Gemäldegalerie.

Gesetzt den Fall, dass einmal ein wissensdurstiger Fremdling aus fernen Landen, so etwas wie ein siamesischer Geheimrat, seinen deutschen Kollegen um das Wesen und den Sinn einer modernen Galerie befragen wollte, so würde er begleitet von einem milden Lächeln etwa die folgende Belehrung empfangen: — Sehen Sie, mein Lieber, diese Sache ist ungeheuer einfach. In unseren zivilisierten Ländern des Westens ist nämlich die Kunst nicht für einige bevorzugte Kasten sondern für alle Menschen da. „Kunst für Alle" ist der treffende Titel dieses hübschen illustrierten Blattes, das da grade auf dem Tische liegt. Weil nun die Kunst für Alle da ist, so bauen wir ihr grosse Häuser mit reinlichen hellen Sälen, die wir mit Kunst anfüllen und jedermann unentgeltlich zugänglich machen. Dabei verstehen wir im vorliegenden Falle unter Kunst mit Ölfarben gemalte Bilder neuerer deutscher Meister. Jedes Volk will doch natürlich die Bilder seiner eigenen Meister sehen, schon weil es diese am besten versteht. In dem Galeriegebäude sitzt ein Beamter, der alles in Ordnung hält und verwaltet. Jedes Jahr hängt er neue Bilder auf. Doch darf er sie selbstverständlich nicht allein nach seinem Geschmack auswählen und kaufen, sondern er hat einen sachverständigen Beirat. Natürlich von Künstlern. Wir opfern sehr viel Geld für diesen schönen Zweck; und wenn die Galerie voll ist, so bauen wir eine neue. Die Galerie soll also die ganze Bevölkerung erbauen und veredeln, sie soll die Kunst fördern, die Künstler unterstützen, vor allem aber soll sie ein Ehrendenkmal deutscher Art und deutscher Sitte sein."

Nach dieser Ansprache bleibt dem Siamesen nur übrig, sich überwältigt von so viel Edelsinn bescheiden zu entfernen. Ach ja, wir würden uns auch entfernen und schweigen, wenn uns nicht die Erfahrungen eines Jahrhunderts darüber belehrt hätten, dass die moderne Galerie, weit davon entfernt etwas Selbstverständliches zu sein, vielmehr etwas äusserst Diskutables ist, umhängt mit vielen Fragezeichen. Sie soll alles Mögliche sein, aber was ist sie denn für gewöhnlich? — Für die Einen scheint sie das Ziel eines müssigen Spazierganges zu sein, für die Anderen ein Arbeitsfeld, für die Dritten eine Wärmstube oder der Treffpunkt eines Stelldicheins — kurzum, den Wenigsten scheint sie jener Tempel reiner Freuden zu sein, für den der Ahnungslose sie halten müsste. Wir können uns nur schwer dazu entschliessen, die bunte unerquickliche Menge der Besucher für das deutsche Volk zu halten, dem zu Liebe dieser grosse Aufwand Jahr aus Jahr ein verthan werden muss. Ganz deutlich sehen wir es eigentlich nur, für wen die Galerie nicht da ist — nicht für den Müssiggänger, nicht für den Schwätzer, nicht für den Kritiker, nicht für den Gelehrten und auch nicht für den grossen Herrn, dem sie früher einmal gehörte. Und doch muss sie wohl für irgend Jemanden da sein, der ihrer Einrichtung das Gesetz giebt, so wie die Kirche für die Gläubigen eingerichtet ist und die Kaserne für die Soldaten. Wer ist dieser Jemand? —

In einer russischen Komödie fragt einmal ein armer Teufel einen frommen alten Pilger, für wen wohl alle diese entsetzlich komplizierten Einrichtungen des modernen Staates da seien, die Einen je nachdem beschützen, belohnen oder bestrafen. Und der Pilger antwortet darauf: Sie sind für den Besten da. Das ist es. Für den Besten ist auch die Galerie da. Nur wende man mir nicht mit kaltem Spotte ein, dass dieser „Beste" ein Hirngespinst sei; er ist mehr als das — ein Ideal, wie es als Ziel jeder sicheren Thätigkeit vorschwebt, und gleichzeitig eine Realität, die uns in irgendeinem Stande und irgend einem Gewande leibhaft begegnen kann. Es ist der Besucher, der unvoreingenommen, ehrerbietig und selbständig, hellen Auges und warmen Herzens der Kunst entgegengeht. Man stelle sich diesen Besucher als sehr anspruchsvoll und sehr empfänglich vor, dankbar für das Gute und streng gegen das Falsche und Schwache, kurz als so vollkommen wie man es nur vermag. Bei einem Ideal darf man schon die Superlative verschwenden, mit denen man bei seinen Zeitgenossen geizen sollte. Und, wenn man sich über diesen idealen Besucher klar geworden ist, dann richte man ihm zu Liebe die Galerie ein! Dann wird sie schliesslich auch dem ganzen Volke genug thun, denn jener Besucher ist dazu berufen, vor der immer stumpfen und lenksamen Masse als Führer einherzugehen.

Die Frage, *was* man sammeln solle, beantwortet sich damit ganz von selbst: für den Besten ist das Beste eben recht. — Aber was ist das Beste? — Von Zeit zu Zeit hört man irgend einen Superklugen oder einen Minderbegabten diese Frage mit dem Ausdruck der hoffnungslosen Skepsis aufwerfen, weil ja doch der Geschmack, zumal unter Künstlern, recht verschiedenartig sei. Darauf wäre dann zu entgegnen, dass man etwas Einfaches nicht erst künstlich verwirren solle. Das Beste haben wir in der Lebensarbeit der Massgebenden aufzusuchen, die als solche durch den consensus Derer, die überhaupt an künstlerischen Dingen Anteil nehmen, deutlich genug bezeichnet werden. Schon wenn wir um ein Jahrzehnt zurückblicken, so erfahren wir aus jeder Art von Literatur, zum Überfluss auch aus den Bewegungen des Kunstmarktes wenigstens soviel, wer und was damals zum Besten gerechnet worden sei. Und je weiter wir in die Vergangenheit zurückweichen, um so weniger Raum bleibt dem Zweifel übrig. Die ernstliche Schwierigkeit des Bewertens hebt erst bei unsern jüngeren Zeitgenossen an, die das Neue bringen, das wir eben als ein solches nach seinen Werte nicht immer leicht ermessen können. Wer da dem eignen Urteil nicht vertrauen mag, dem wäre zu empfehlen, sich weniger bei den älteren Künstlern Rats zu holen als vielmehr bei der schöpferisch thätigen Jugend. Denn dieser gehört die Zukunft, sie weiss es am besten, wessen sie bedarf — wessen wir bedürfen. Selbstverständlich werden die Werte, um die es sich hier handelt, von Künstlern geprägt und erst hinterdrein von den Literaten, denen lediglich eine Vermittlerrolle zufällt, in Umlauf gesetzt. Ebenso selbstverständlich ist es, dass diese Werte nicht auf irgend welche Landesgrenzen beschränkt werden können. Jakob Burckhardt sagt es einmal für allemal: *Im Reiche des Gedankens gehen alle Schlagbäume billig in die Höhe. Es ist des Höchsten nicht soviel über die Erde verstreut, dass heute ein Volk sagen könnte, wir genügen uns vollständig oder auch nur: wir bevorzugen das Einheimische, hält man es doch nicht einmal wegen der Industrieprodukte so ... Im geistigen Gebiet muss man einfach nach dem Höheren und Höchsten greifen, das man erreichen kann.*

In der bildenden Kunst können wir ebensowenig wie in der Literatur oder in der Wissenschaft den engen Zusammenhang bestreiten, der die europäischen Kulturvölker verbindet und der sich in einem beständigen Austausch von Anregungen mit der Zeit immer stärker betätigt. Dabei lehrt es uns die Erfahrung, dass die Führerrolle zwischen den Völkern wechselt, dass in einem Jahrhundert die Italiener, in einem andern die Deutschen, dann wieder die Spanier, die Niederländer, die Franzosen auf irgend einem Gebiete das Höchste leisten. Wenn wir es nun im Verfolge dieser Beobachtung anerkennen, dass in der Entwickelung der modernen Malerei die Franzosen die Führer gewesen sind, so braucht dieses Eingeständnis dem deutschen Gemüte schon deswegen keine Überwindung zu kosten, weil ein solches Verhältnis eben kein ewig dauerndes ist. Wer wollte es denn bestreiten, dass ein Volk, das — um von den Lebenden zu schweigen — die Oberdeutschen Dürer und Holbein und die Niederdeutschen Rembrandt und Rubens hervorgebracht hat, zu den am höchsten begabten Kulturvölkern gehört.

Eben weil wir stark sind, so vergeben wir uns nicht das Mindeste, wenn wir den angedeuteten kulturellen Machtverhältnissen Rechnung tragen. Auch thun wir damit nur, was unsere Altvorderen geübt haben. Hat sich doch bisher noch niemand darüber gewundert, dass man früher an deutschen Fürstenhöfen die grossen Italiener des sechzehnten Jahrhunderts und die grossen Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts planmässig gesammelt hat. Ebensowenig dürfte man sich also nun darüber wundern, dass man den grossen Franzosen des neunzehnten Jahrhunderts die ihnen zukommende Beachtung schenkt. Sie etwa aus missverstandenem Patriotismus auszuschliessen, wäre genau so absurd, wie wenn die Franzosen unseren grossen Komponisten ihr Theater und ihre Konzerte verweigern wollten. Die modernen Franzosen haben in deutschen Gemäldesammlungen insofern gradezu ein Heimatrecht erworben, als sie an der Entwickelung unserer Kunst mitgearbeitet haben. Courbet spielte in der deutschen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts eine grössere Rolle als Rafael in der deutschen Malerei der Reformationszeit. Hat doch sogar Anton v. Werner gelegentlich daran erinnert, dass seit der Mitte des verflossenen Jahrhunderts die deutschen Maler zu ihrer weiteren Ausbildung mit Vorliebe nach Paris gezogen sind, ein Brauch, der durch den Krieg nur vorübergehend unterbrochen wurde. Ausser den Franzosen wären, der gleichen Anschauung zufolge, auch die Vertreter anderer Nationen in unsere Galerien zu laden — insoweit sie zu *internationaler Bedeutung* gelangt sind.

Man braucht es nun keineswegs zu befürchten, dass die Anerkennung dieses allgemeinen Programms „einer Galerie des Besten" überall zu denselben Resultaten führen würde. Dies wird schon durch die Lokalisierung der Sammlung verhindert. Abgesehen davon, dass die Individualität der Museumsleiter selbst bei gleichen Anschauungen doch im Einzelfalle verschiedenes wählen würde, müsste unter allen Umständen der Charakter des betreffenden Landesteils, vollends das Vorhandensein einer heimischen Schule auf den Charakter der Sammlung abfärben. In einer deutschen modernen Galerie gebührt nicht nur den Deutschen im allgemeinen der Vortritt, es gebührt der lokalen Kunstübung ernstliche Beachtung — soweit sie ernst zu nehmen ist. Und hier haben sich die Galerien zu ergänzen. Wenn in Berlin und in München, in Hamburg, Dresden und Frankfurt für den Besten das Beste gesammelt wird, so wird überall etwas Verschiedenes herauskommen — und doch etwas, das den höchsten Ansprüchen genügen mag. — Als vorbildlich ist Alfred Lichtwarks Lebens-

werk anzusehen, der es verstanden hat, in der Hamburger Kunsthalle ein Ehrendenkmal heimischer Kunstübung zu errichten und die deutsche Kunstgeschichte um ein Kapitel zu bereichern, das sich nicht mehr aus ihr wegdenken lässt.

Die vornehmste Wirkung einer so differenzierten Galerie des Besten möchten wir darin sehen, dass sie als eine Anhäufung lebendiger schöpferischer Kraft Leben erweckt. Leben in dem Kunstfreund, der über den passiven Genuss hinweg zur Verfeinerung und Vertiefung seiner Anschauungsweise – und damit seines ganzen Wesens – geführt wird; Leben vor allem in dem Künstler, bei dem die Anregung sich unmittelbar in eigene Thaten umsetzt.



JUAN CARREÑO, KARL II., VON SPANIEN
AUSGESTELLT IN DER ALTSPANISCHEN AUSSTELLUNG, GALERIE HEINEMANN, MÜNCHEN

Die grossen Schwierigkeiten auf dem Wege zu der uns vorschwebenden Galerie liegen nun nicht sowohl in dem Programm, über das man sich immer vertragen wird – schon deswegen, weil es wenig kostet –; sie liegen vielmehr in dem Modus der Verwaltung. Hier ist die Praxis von jenem bureaukratischen Misstrauen durchdrungen, das in der Staatsverwaltung sonst wohl seine guten Gründe haben mag, das indessen hier an der entscheidenden Stelle des Apparates – bei der Vermehrung der Galerie – lähmend wirkt. So wird denn aus lauter Angst vor Vergeudung der Mittel thatsächlich die unsinnigste Verschwendung getrieben. Während die Erfahrungen eines Jahrhunderts es eindringlich lehren, dass Kunst überall da und *nur* da gut gesammelt worden ist, wo von dem Urteil eines einsichtigen Einzelnen die Auswahl getroffen wurde, während man es weiss, dass deswegen die besten Sammlungen moderner Kunst Privatsammlungen sind, scheut man doch davor zurück, die Verantwortung für die Ergänzung der Galerie einem Einzelnen zu überlassen.

Der Staat ernennt zwar den Direktor als den angeblich Tüchtigsten, hält ihn aber gleichzeitig doch für so wenig tüchtig, dass er ihn bei dem wichtigsten Teil seiner Aufgabe einer Kommission unterordnet, damit der junge Mann keine dummen Streiche mache. Und zwar ist diese Kommission zum Teil aus reinen Laien (hohen Verwaltungsbeamten u. s. w.) zusammengesetzt, zum Teil aus Künstlern, die durch ihr Alter und ihre akademischen oder sonstigen Würden — für den Staat — die erforderlichen Garantien ihrer Intelligenz zu bieten scheinen. Bekanntlich wird die Welt, und also auch die Galerie, von Männern im Alter zwischen fünfzig und sechzig regiert. So muss es sein, obwohl die Kunst, als eine ewig Lebendige, mit jedem neuen Geschlechte neu geboren wird, obwohl die Künstler einer älteren Generation nie dasselbe wollen wie ihre jüngeren Nachfolger, denen sie also schwerlich gerechte Richter zu sein vermögen – und obwohl aus den verschiedensten Gründen alles darauf ankommt, eben die jüngere Generation mit ihren Wünschen und Hoffnungen beizeiten zu verstehen.

Was ist die Folge davon? – Die Galerieverwaltung, die durch die Kommissionen nicht gefördert, sondern gehemmt wird, kommt gewöhnlich zu spät, lehnt das Neue und Fremde, das von den Tüchtigsten, Lebendigsten begehrt wird, anfänglich ab, um es hinterdrein zu enorm gesteigerten Preisen dann zu erwerben, wenn es die frischeste Wirkungskraft verloren hat und zur historischen Grösse geworden ist. Die Kommission einer grossen deutschen Galerie hat unlängst für mehr als zweihunderttausend Mark einen Böcklin erworben, den die Vorgängerin dieser Kommission seinerzeit vom Künstler selber um den zwanzigsten Teil des Preises hätte haben können —, aber abgelehnt hatte. Der Fall ist typisch; und doch gehört er noch zu den erfreulicheren, weil das Objekt, um das es sich handelte, wirklich zu dem Besten zählt, das wir begehren. Viel häufiger ereignet es sich, dass die Galeriekommission sich von sogenannten kunstpolitischen Erwägungen leiten lässt, wobei weniger die Werke als die Herren Kollegen und ihre Machtstellung bedacht werden. Beispielsweise kauft man, wie es in einem süddeutschen Parlament ganz naiv ausgeplaudert wurde, auf den

Ausstellungen, um die Ausstellungen zu unterstützen! Oder man kauft nicht, weil man die Befürchtung hegt, an allerhöchster Stelle Missfallen zu erregen!

Fassen wir zusammen. Die Galerie des Besten darf sich an keine nationalen Schranken binden lassen, wenngleich sie naturgemäss ihren Charakter von dem Lande und von der Stadt, der sie angehört, empfängt.

Die einzige Rücksicht, die bei ihrer Zusammensetzung massgebend sein darf, ist die Rücksicht auf die Qualität, den Anregungswert des Kunstwerkes.

Man geize in der Galerie mit der Wandfläche, nicht mit dem Gelde für Erwerbungen.

Unter keinen Umständen darf der Anschaffungsfond angesehen werden als ein Brotkorb zur Ernährung der Notleidenden oder als ein politischer Geheimfond zur Gewinnung von Machthabern. Vielmehr ist selbst ein teuer bezahlter Ankauf für die Galerie von dem betreffenden Künstler nur als eine Auszeichnung, als die huldigende Anerkennung seines Genius anzusehen.

Bei der Verwaltung der Galerie verlasse man sich mehr auf einen vertrauenswürdigen Einzelnen als auf die Weisheit der Kommissionen. Selbst die Irrtümer des Einzelnen werden immer noch mehr wert sein als die Irrtümer der Kommissionsbeschlüsse.

Dem Verwalter der Galerie mache man es zur Pflicht, sich in Einvernehmen mit der Künstlerschaft zu setzen, namentlich mit deren jüngerer Generation. Doch wähle man lieber keinen Künstler zum Galerieverwalter. Denn die Tüchtigen haben Besseres zu thun — und auf die anderen kommt es ohnehin nicht an. Amen!

❁

Glosse der Redaktion: Es darf nicht Wunder nehmen, dass die Mittelmäßigen in Wut geraten, wenn eine moderne Galerie, wie die von Gustav Pauli geleitete Kunsthalle in Bremen, in der eben geschilderten Weise für „die Besten" ausgestaltet werden soll. Pauli hat neuerdings hässliche Angriffe zu ertragen gehabt, weil er für die Bremer Kunsthalle einen Van Gogh angekauft hat. Angriffe, die fast zu einer planmässig wirkenden Hetze gegen die moderne Kunst überhaupt ausgeartet sind. Im Berliner Lokalanzeiger, im schwarzen Tag, in der Kölnischen Zeitung, in den Bremer Nachrichten, im Mannheimer Generalanzeiger und anderswo. An einer Stelle geht es gegen den in der freien Stadt Bremen bureaukratischen Intrigen mehr als anderswo entrückten Pauli, und an einer anderen Stelle schreibt ein Doktor, der Makart für einen weitaus besseren Fleischmaler als Manet hält, heftig gegen Fritz Wichert, den Leiter der Mannheimer Kunsthalle und den Erwerber eines berühmten Werkes von Manet; hier geht es gegen die Kunsthändler und dort gegen eine dem Kunsthandel angeblich verbundene Kunstzeitschrift, deren Name grossmütig verschwiegen wird.*

Interessant ist bei alledem die überall wiederkehrende Wut gegen den Kunsthändler. Nun hat der Kunsthändler aber nur dann dauernden Erfolg, wenn er starke Instinkte für lebendige Kunst hat und wenn er erst einmal jahrelang seinen Überzeugungen schwere Opfer gebracht hat. Das französische Kunstleben der letzten fünf Jahrzehnte ist ohne den Geschäftsidealismus berühmter Kunsthändler nicht einmal vorstellbar. Durand-Ruel, um nur eine Firma zu nennen, haben zweimal ihr Vermögen geopfert, um den Impressionisten Anerkennung zu erkämpfen. Wenn Kunsthändler wie diese zu andern Zeiten gut verdienen und die Konjunktur nutzen können, so verdanken sie es vor allem der Unwissenheit und Blindheit der Feinde guter moderner Kunst; denn diese Feinde verhindern, in Zeitungen und Ankaufskommissionen, dass die Museumsleiter zur rechten Zeit wohlfeil das Gute erwerben können, dass sie warten müssen, bis der Marktpreis sich verzehnfacht hat.

So geht es nicht nur in Deutschland, sondern auch in Frankreich. Geld kostet, hier und dort, eigentlich nur die Voraussichtslosigkeit der Offiziellen. Als Pauli einen Monet kaufte, hiess es allgemein: wie kann man nur! Heute, nach wenigen Jahren, beginnen die ewig Gestrigen schon zu sagen: Monet, ja, das war recht; aber der irrsinnige van Gogh? Wie viele deutsche Kunstwerke hätte man dafür kaufen können! Hätte können! Pauli hat darauf sehr richtig geantwortet: „Man geize mit der Wandfläche, nicht mit dem Geld". Über van Gogh ist gewiss das Urteil noch nicht abgeschlossen. Er

* Dieses Letzte geschah im Berliner Lokalanzeiger und im gleichlautenden schwarzen Tag. Da uns kleine Bosheiten, wie die absichtsvolle Verwechslung unserer Verlagsfirma mit der ähnlich klingenden Firma eines Berliner Kunstsalons nichts Neues sind, Verwechslungen, mit deren Hilfe man eine Arbeit die ebenfalls für „die Besten" geleistet wird, bequem verleumden kann, so interpellierten wir bei der Redaktion des Lokal-Anzeigers. Aber wir hatten uns getäuscht. „Kunst und Künstler" sei nicht gemeint, antwortete uns in einem merkwürdig gewundenen Schreiben die Redaktion. Und sie fügte dann noch, wie ein Gastgeschenk, einen Passus hinzu, den wir unsern Lesern nicht vorenthalten wollen. Er lautet: „Lediglich der beschränkte Raum hat den Verfasser gezwungen, das Thema enger zu begrenzen, sonst hätte er wohl unter anderem auch die nahrhafte Symbiose zwischen Kunstkritik und Kunsthandel beleuchten können; der Gegenstand ist eben unerschöpflich, angefangen von dem Kunstreferenten, der für Kunstausstellungskataloge der Kunsthändler die Einleitungen und über die Ausstellungen selber Kritiken schreibt, bis zu dem Kunstreferenten, dem nachgesagt wird, er habe Bilderankäufe vermittelt. Derartige Fälle werden Ihnen nicht verborgen geblieben und auch von Ihnen gemissbilligt worden sein." Die Gesinnung ist unangreifbar. Der Kenner der Verhältnisse aber wird nicht leicht aus dem Schmunzeln herauskommen.

ist mehr, als man gemeinhin heute schon weiss, ein Ideenkünstler — trotz seiner kolossalen malerischen Qualitäten. Aber da er für eine ganze moderne Zeitströmung repräsentiert, gehört er auch in eine moderne Galerie, die für die Besten da sein soll. Geld ist etwas Relatives. Das Geldargument ist das schwächste von allen, wenn es sich um Qualitätsfragen handelt. Diese Qualitätsfragen allein sollten diskutiert werden, nichts anderes. Aber anständig, ernsthaft und mit lebendiger Kunstliebe. Gründliche Qualitätsdiskussionen wären Allen willkommen: den Museumsleitern, denen daran liegt Sicherheit des Urteils zu gewinnen, den Händlern, die es genau wissen, dass dauernd nur die Qualität im Preise steigt, und schliesslich auch den Redaktionen ernsthafter Kunstrevuen, die sich angestrengt immer nach einer genügenden Anzahl urteilsfähiger Mitarbeiter umsehen.

❀

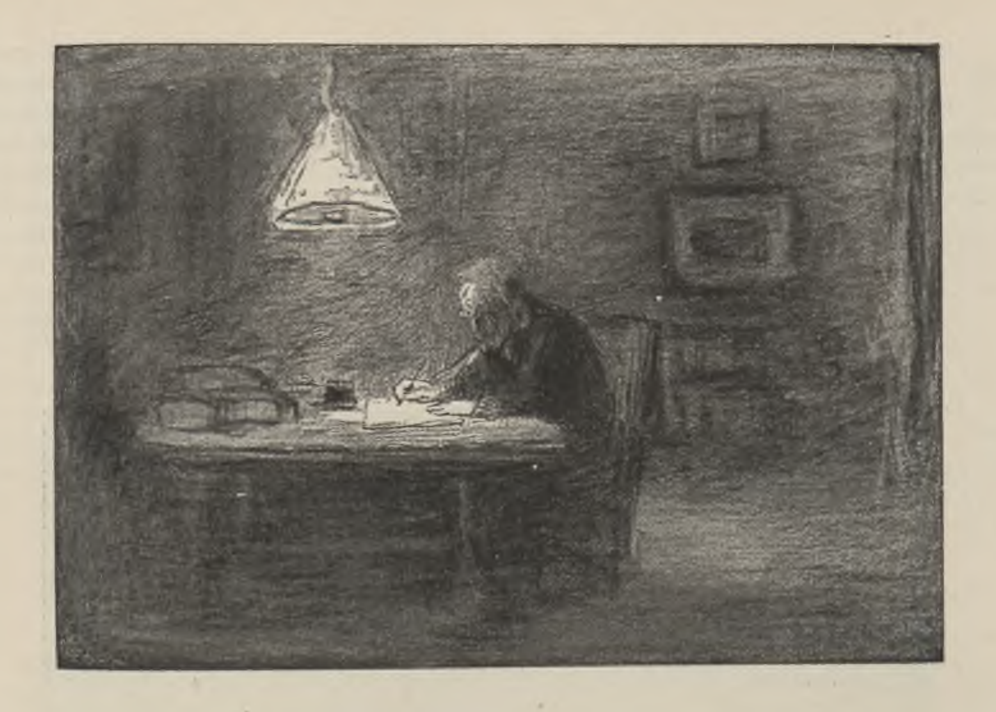


VINCENT VAN GOGH, LANDSCHAFT
ANGEKAUFT VON DER KUNSTHALLE IN BREMEN

Bei dieser Gelegenheit sei auch gleich das Folgende notiert:

In einer Notiz des vorigen Heftes wurde mitgeteilt, in Münchener offiziellen Kreisen herrsche Verstimmung gegen das preussische Kultusministerium, weil dieses eine Bitte um Überlassung einiger Wiener Bilder der Nationalgalerie zur Kaiser Franz Joseph-Jubiläumsausstellung abschlägig beschieden hätte. Der Vorstand des Münchener Kunstvereins schreibt uns dazu, dass das Fehlen der vier schönen Bilder Waldmüllers allerdings lebhaft bedauert worden sei, dass aber kein Grund vorläge, dem preussischen Kultusministerium die Absage als Unfreundlichkeit auszulegen, weil das Gesuch des Kunstvereins infolge eines in München gemachten Expeditionsfehlers erst am 20. Dezember nach Berlin ging, so dass die Bilder auch im Falle einer Zusage gar nicht zum rechten Termin hätten zur Stelle sein können.

Der Verfasser unserer Notiz bemerkt dazu, dass ihm die mitgeteilten Thatsachen Wort für Wort von einem Vorstandsmitglied des Münchener Kunstvereins zum Zwecke der Publikation mitgeteilt worden sind. Er schreibt: „Von dem erst nachträglich bekannt gegebenen Versehen, das im Sekretariat des Münchener Kunstvereins begangen wurde und das allein das Fehlen der Berliner Bilder verschuldete, ist in jenem Gespräch nicht die Rede gewesen. Sonst wäre die Notiz unterblieben.



CHRONIK

Max Liebermann hat das Amt eines Vorsitzenden der Berliner Sezession niedergelegt. Mit ihm sind Max Slevogt, August Gaul, Max Kruse und Fritz Klimsch aus dem Vorstand in die Reihe der ordentlichen Mitglieder zurückgetreten. An ihre Stelle wurden in den Vorstand gewählt Ernst Barlach, Robert Breyer, August Kraus, Konrad von Kardorff und Waldemar Rösler. Das Amt des Vorsitzenden hat Lovis Corinth übernommen, Max Liebermann wurde zum Ehrenvorsitzenden ernannt, mit Sitz und Stimme in allen Vorstandssitzungen. Er verabschiedete sich mit einer Rede, die wir im Wortlaut abdrucken. Ebenso teilen wir die Ansprache mit, womit Lovis Corinth sich als Präsident der Berliner Sezession einführte.

Meine lieben Kollegen!

Sie Alle wissen, daß ich seit Jahren, besonders aber seit dem Tode unsres unvergessenen Freundes Leistikow, den Wunsch hegte, von dem verantwortungsvollen Amte, zu dem mich Ihr Vertrauen berufen hat, enthoben zu sein. Wenn ich Sie also bat, von einer Wiederwahl meiner Person in den Vorstand abzusehen, so wird Keiner von Ihnen davon überrascht gewesen sein. Dagegen sind Zweifel laut geworden, ob der Zeitpunkt für meinen Rücktritt richtig gewählt sei. Meine Freunde — an denen es mir, Gott sei Dank, ebensowenig fehlt wie an Feinden — könnten vielleicht sagen: es muß doch etwas faul sein im Staate, wenn Der jetzt geht; und meine Feinde werden triumphierend ausrufen: endlich haben wir den Kerl hinausgeekelt.

Beider Meinungen sind irrig. Zola sagt mal, nichts sei besser für die Verdauung, als die Gewohnheit, jeden Morgen auf nüchternen Magen „un crapaud“ zu verschlucken, so 'ne recht kräftige Anrempelung: ich neige zu der Annahme, daß die Herren Hinz oder Kunz ihren Angriffen nur zur Kräftigung meiner durchs Alter geschwächten Konstitution eine so wunderliche, derbe Form gegeben haben. Simson erschlug zehntausend Philister mit des Esels Kinnbacken, meine Feinde vermochten, obgleich ihnen Simsons Waffe sehr „lag“, nicht mal mich, einen einzigen Philister, zu erschlagen. Sie konnten mich nicht hinausärgern noch hinausekeln. Denn ich bin nicht weltfremd genug, um zu glauben, man könne zwölf Jahre ein Amt innehaben (in dem, obwohl es in Wirklichkeit eine schwere Bürde, eine stete Hemmung der persönlichen Freiheit ist, kurzsichtige Leute nur die „Macht“ sehen), ohne eine Summe von Mißgunst ringsum zu häufen, und Alle, denen man im Interesse der Sache wehethun mußte, ungeduldig zu machen. Ich konnte diese Bürde nur so lange tragen, weil ich vom ersten Tage meiner Präsidentschaft bis zum letzten mich auf Sie stützen durfte, weil ich wußte, daß Sie das Vertrauen, das ich Ihnen entgegenbrachte, vollauf mir erwiderten. Wer also annimmt, daß der Ekel vor kleinlichem, hämischen Zank mich untergekriegt habe, unterschätzt meine Nerven und die Härte meiner Haut.

Was aber meine Freunde betrifft, so mögen sie beruhigt sein: nie würde ich aus dem Vorstande der Sezession geschieden sein, wenn ich mein Bleiben für notwendig gehalten hätte. Der wäre ein miserabler Führer, der seine Truppen verläßt, wenn der Feind vor den Toren steht. Es ist der eklatanteste Beweis von der innern Kraft und Stärke der Berliner Sezession, daß ich heute beruhigten Gemütes zurücktreten darf.

Die Sezession steht heute leistungsfähiger als je da. Nachdem es in den letzten Jahren fortwährend gekriselt hatte, sind endlich die Elemente aus ihr entfernt, die dem kameradschaftlichen Arbeiten im Vorstande und dem ruhigen Zusammenarbeiten des Vorstandes mit Ihnen im Wege standen.

Mögen Jene, ohne vor Indiskretionen zurückzuschrecken, behaupten, daß wir uns gegen die Paragraphen und Statuten vergangen hätten. Wir haben nach bestem Gewissen unsre Pflicht zu erfüllen gestrebt. Höher als Paragraphen und Statuten

aber steht uns der Geist, der unsre Vereinigung geschaffen hat: der Geist, der für die Sache und nicht für die Person kämpft.

Heut bedeutet die Berliner Sezession im Berliner Kunstleben eine Macht, die nicht mehr übergangen, geschweige denn übersehen werden darf. Unsere Bestrebungen haben, vielleicht gerade weil man mit so unklugem Eifer versuchte, sie zu vereiteln, Berlin als Kunststadt gehoben. Sie haben kräftig dazu beigetragen, die Berliner Kunstausstellungen — auch die unsrer Gegner — auf ein höheres Niveau zu bringen; sie haben bewirkt, daß Berlin der deutche Kunstmarkt auch für moderne Kunst geworden ist.

Der Geschmack des Künstlers wie des Publikums kann nur gebildet werden, wenn ihnen Gelegenheit geboten wird, das Beste, was die moderne Kunst hervorgebracht hat, zu sehen. Wir waren bemüht, auf unsern Ausstellungen das Beste zu zeigen, ohne Rücksicht auf Richtungen oder Zugehörigkeit zu einer bestimmten Partei. Neben Thoma zeigten wir Leibl, neben Rodin, Hildebrand. Wir waren stolz darauf, unsre Ausstellungen mit Werken von Manet oder Cézanne, Claude Monet, Degas oder van Gogh schmücken zu dürfen, aber mit ebenso hohem Stolze haben wir die Werke eines Marées (längst bevor er „entdeckt" war) oder Böcklins gezeigt.

Nur die Qualität war entscheidend. Ich bin allerdings der Meinung, daß ein Künstler, weil er endlich allgemein als Meister anerkannt worden ist, noch kein Kretin zu sein braucht, und daß anderseits das Nichtkönnen der „grünen Jugend" — wenn sie auch längst die Vierzig, wo der Verstand kommen soll, überschritten hat — allein nicht genügt, um uns von ihrem Genie zu überzeugen. Wir dürfen uns eine Meinung ebenso wenig von oben wie von unten aufoktroyiren lassen; vor allem aber müssen wir Front machen gegen die demagogischen Umtriebe Derer, die durch Schmeichelei die Jugend leiten und verleiten wolleu. Für den schaffenden Künstler giebt es keine Theorien, Richtungen oder Nürnberger Trichter: es giebt nur eine Lehrmeisterin, die Natur. Überwindet erst den Naturalisten in euch, wenn euch der zu gering dünkt, und dann geht an die Verwirklichung eurer hohen Künstlerträume!

Aber der ist ein größenwahnsinniger Narr, der die Akademie glaubt überspringen zu können: ich verstehe natürlich nicht unter Akademie die Hochschule für bildende Kunst, sondern jenen unermeßlichen Schatz an Erfahrungen, der aus den Werken der Meister zusammengetragen ist und den jeder einzelne Künstler auf seine Weise in sich verarbeiten muß. Es ist eine Binsenwahrheit, daß der Künstler die Natur nicht kopiert, sondern die Vision von der Natur zu geben hat. Wer aber einem jungen Maler rät, die Vision eines Porträts zu geben, bevor er einen Kopf korrekt zeichnen kann, ist entweder ein Ignorant oder ein Verführer der Jugend. Was einem Genie wie Cézanne oder van Gogh erlaubt, ist noch längst nicht deren geistlosen Imitatoren gestattet. Manche „Jungen" haben vergessen oder nie gewußt — denn das „Genie" braucht nichts zu lernen und nichts zu wissen — daß kein Meister je vom Himmel gefallen ist, daß Raffael so gut wie Rembrandt auf den Schultern ihrer Meister stehen, daß Cézanne nicht denkbar wäre ohne die Schule Courbets, daß van Gogh von seinem Landsmanne Mauve zu Pissarro, von Gauguin zu Cézanne und dann erst zu sich selbst gelangt ist.

Nein; daß er nichts kann, ist noch kein Beweis für das Genie eines Künstlers: was ich selbst auf die Gefahr hin behaupte, für einen Feind der Jugend gehalten zu werden. Mag sein, daß ich die Formensprache der neuen Kunst der bemoosten „Jungen" nicht verstehe und deshalb gegen ihre Aufnahme in unsre Ausstellungen gestimmt habe. Das wäre für sie ja kein großes Unglück gewesen; sie konnten sich dann in einiger Märtyrerglorie in der juryfreien Ausstellung produzieren. Nach meiner Überzeugung könnte uns höchstens vorgeworfen werden, daß wir gegen die genialisch sich gebärdenden zu nachsichtig waren.

Es ist ein gesunder Egoismus, daß ein Jeder ans Licht zu kommen strebt: aber der Strebende ist ein Streber, wenn er hastig ernten will, was Andere gesäet haben. Wir würden in den Fehler Derer verfallen, die wir bekämpfen, und zu deren Bekämpfung wir uns vereinigt haben, wenn wir die Machtstellung, zu der die Sezession gelangt ist, zur Befriedigung des Ehrgeizes Einzelner herunterdrücken ließen.

In den zwölf Jahren unsres Bestehens haben wir grosse Beweise von Idealismus von Ihnen verlangt, des Idealismus, der mit Hintansetzung des persönlichen Vorteils nur Dem, was wir für gross und schön in der Kunst halten, zur Anerkennung zu verhelfen sucht. Sie sind uns stets willig gefolgt.

Ich hatte das Glück, der Vollstrecker dieser Ihrer Bestrebungen sein zu dürfen, aber es ist eine falsche Vorstellung, wenn behauptet wird, ich sei jemals „die Sezession" gewesen. Ich war höchstens das Werkzeug der Sezession. Leider oft wohl ein ungeschicktes. Aber wenn in der Kunst Können alles ist, so hat im Leben der gute Wille Anrecht auf mildernde Umstände. Ich hoffe, dass Sie diese mir zubilligen werden, denn ich weiss, wie sehr ich deren bedarf. Vielleicht war ich einseitig: ungerecht bin ich mit Bewusstsein nie gewesen, und niemals habe ich ein Talent, das mir eins schien, unterdrückt, weil mir seine „Richtung" nicht passte.

Sind die Herren, die ihrer Unzufriedenheit mit mir einen so ungewöhnlichen Ausdruck gegeben, etwa von meinen Freunden oder von mir geschädigt worden? Vor jeder ehrlichen Arbeit habe ich Respekt, gar keinen aber vor der Aufgeblasenheit eines gespreizten Artistentums. Und wenn ich in meinem Urteil schroff war, brauche ich vor Küntslern nicht um Entschuldigung zu bitten.

Als der alte Menzel mal den Besitzer einer Gemäldegalerie, die ihm grässlich missfallen, etwas derb seine Meinung gesagt hatte, fügte er, seine Worte zu besänftigen, hinzu: „Es tut mir leid, Ihre Bilder so heruntergerissen zu haben, aber ich finde sie wirklich schauderhaft." Dass ich als Juror verflichtet sei, mein Temperament mit der verstaubten Seele eines Bureaumenschen zu vertauschen, habe ich nicht geglaubt und werde es nie glauben.

Keine Sentimentalität, zu der jeder Anlass fehlt, und kein Abschied, liebe Kollegen! Sie haben mir zwölf Jahre lang Ihr Vertrauen, geschenkt und dafür danke ich Ihnen. Jetzt, wo die innern Kämpfe beendet sind und wieder Friede bei uns eingekehrt ist, kann ich getrost zurücktreten. Kömmt wieder einmal eine Zeit der Stürme und glauben Sie, dass ich Ihnen noch nützlich sein kann: ich werde immer bereit sein. Einstweilen trete ich wieder in Reih und Glied ein, um ruhig zu arbeiten.

Was Einer kann, zeigt er nicht durch geschickte Polemik, sondern durch seine künstlerischen Leistungen: selbst der mächtigste Präsident kann Keinen hindern, Talent zu haben.

Wir bleiben zusammen, und wo ich nützen kann, soll's mit Freuden geschehen.

Und nun an die Arbeit!

Der Briefe sind genug gewechselt, auf! lasst uns endlich gute Bilder sehen!

Die Einführungsworte von Lovis Corinth lauteten sodann folgendermassen:

Der neue Vorstand hat mich zu seinem ersten Vorsitzenden erwählt.

Wir stehen vor einem wichtigen Abschnitt in dem Leben der Sezession. Nicht allein, dass Herr Professor Liebermann auf eine Wiederwahl verzichtete, sondern auch der grössere Teil des alten Vorstandes hat seine Demission gegeben. Alle diese Herren, die teils freiwillig aus ihren Ämtern geschieden sind, teils auf ihre Wiederwahl verzichteten, gehören zu den tüchtigsten Mitgliedern der Berliner Sezession und werden in ganz Deutschland zu den hervorragendsten Künstlern längst gezählt.

Anstatt dieser glänzend Anerkannten besteht jetzt der Vorstand aus Solchen, die sich erst Ruhm und Stellung zimmern wollen. Diese werden mit ihrem regen Wollen auch eine kraftvolle Frische mitbringen, und ich habe die feste Zuversicht, dass auch die weitere Zukunft der Sezession gesichert ist, einesteils durch die glückliche Führung des Herrn Professor Liebermann bis auf den heutigen Tag, zweitens durch die Lebenskraft, die die Sezession die ganze Zeit hindurch gewonnen hat, und drittens durch den allertriftigsten Grund, nämlich den: dass die Sezession für die gedeihliche Kunstentwicklung in dem Berliner Kunstleben zu einer absoluten Notwendigkeit geworden ist.

Ich bin überzeugt, dass auch die Mitglieder der Sezession an dem Bestehen und Gedeihen unserer Vereinigung reichlich

helfen wollen, und das wird geschehen durch Unterdrückung aller Zweifel, ob nicht die Geschichte auch schief gehen könnte, durch ein festes Vertrauen auf sich selbst, woran es ja den Meisten nicht fehlt, dann aber durch stärkstes Vertrauen auf die gute Sache, die wir vertreten, und auch etwas Vertrauen zueinander. Da die Hauptsache aber ist, lediglich gute Ausstellungen zu machen, so sei der einzige Kampfplatz, wo wir aber auch aufs eifrigste kämpfen wollen einander zu übertreffen, hier unten in unseren Ausstellungsräumen.

So kann es uns nicht fehlen, dass wir noch lange Zeit in dem Sinne der Gründung die Sezession zum Heil für uns und die Stadt Berlin gedeihlich weiterführen werden. Falls es gar zu scharf gehen sollte, so haben wir ja das Versprechen unseres allverehrten und geliebten Professor Liebermann, dass er in Zeiten der Not uns treu in Rat und Tat zur Seite stehen wolle, und ich glaube auch, dass die anderen Herren, die bis jetzt die Geschäfte leiteten, gern mit ihrer Kraft uns helfen werden.

Denn es herrscht unter diesen Herrn, die den alten Vorstand bildeten, keine üble Gesinnung; sie zählen, wie bisher zu den Mitgliedern der Sezession und werden unsre Handlungen mit dem grössten Wohlwollen verfolgen.

So fordere ich denn sämtliche Mitglieder auf zum Zeichen des Dankes, den wir dem früheren Vorstande schuldig sind, sich von Ihren Plätzen zu erheben und ich glaube im Sinne Aller zu reden, wenn ich verspreche, dass wir uns bemühen wollen die Sezession weiter in dem Sinne wie bisher zum Gedeihen und Fortschritt zu führen.

Was die Berliner Sezession unter der Leitung Liebermanns bisher geleistet hat, wird der deutschen Kunstgeschichte angehören. Es ist mehr, als sich jetzt schon übersehen lässt. Schlussfolgerungen und Prophezeiungen für die Zukunft sind augenblicklich überflüssig. Das prinzipiell Wichtige hat Erich Hancke auf den ersten Seiten dieses Heftes gesagt; auf alles Andere wird die diesjährige Sommerausstellung der Berliner Sezession, die nun doch anstatt der zuerst geplanten Künstlerbundausstellung stattfinden soll, eine erste entscheidende Antwort geben.

❊

Der bekannte Berliner Kunstsammler und Mäcen Eduard Arnhold hat der Akademie der Künste eine halbe Million für den Ankauf eines Grundstücks vor den Thoren Roms und für den Bau von kleinen Atelierhäusern zur Verfügung gestellt. Diese Ateliers sollen jungen Künstlern zur Benutzung übergeben werden; und zwar sind es vor allem die Stipendiaten des staatlichen Rompreises, die als Benutzer in Frage kommen sollen.

Das ist eine sehr schöne That, die allen Ruhm verdient. Nur hat sich Eduard Arnhold, wie es Einem scheinen will, mit dem Geist seiner prachtvollen Sammlung* einigermassen in Widerspruch gesetzt, als er sich mit der Akademie der Künste verband, um die lebendige Kunst zu fördern. Gewiss: die Villa Romana — Erfahrungen reizen nicht eben dazu, so weitschauende Pläne mit Hilfe des deutschen Künstlerbundes oder der Berliner Sezession zu verwirklichen. Es bedurfte einer Aufsichtsbehörde, deren Bestehen besser gesichert ist. Doch hätte dieser Aufsichtsrat vielleicht geschaffen werden können aus Privatpersonen, denen das Wohl der echten Kunst ebenso sehr wie Herrn Arnhold am Herzen liegt. Vielleicht hätte dieser Verein zur rechten Zeit dann noch gefunden, dass es wichtigere Dinge im modernen deutschen Kunstleben giebt, als Atelierhäuser in Rom. Begabten Künstlern zur rechten Zeit und in richtiger Weise, von Fall zu Fall helfen: das wäre nötiger. Zur rechten Zeit und in richtiger Weise! Das kann nicht der Künstlerbund, nicht die Sezession, und vor allem nicht die Akademie; das können nur ganz unabhängige Einzelne, die Das, was sie der Kunst opfern wollen, planvoll zu einem Fond vereinigen und die damit den Grundstein vielleicht zu jenem wünschenswerten Nationalgalerie-Verein legen würden, der Hugo von Tschudi einst vorschwebte. Akademische Rompreisstipendiaten und Meisterschüler machen ohnehin ihren Weg; sie werden in Rom nur um so akademischer. Inzwischen mühen sich abseits — immer noch wie zur Zeit Feuerbachs — die eigentlich lebendigen, ja, sogar die schon reifen Talente. Sie wünschen sich gar nicht Ateliers in Rom, sondern nur dann und wann einmal eine würdige Arbeitsgelegenheit.

* Siehe Kunst und Künstler, Jahrgang VII, Seite 5, 45 und 99.

❊

Der geplante Umbau der National-Galerie, der am 1. April schon beginnen soll, ist, wie schon im vorigen Heft erwähnt wurde, als ein sehr grosser Erfolg Ludwig Justis zu betrachten. Justi hat damit das einzige Entscheidende gethan, was er zurzeit thun konnte. Doch ist dieses Einzige zugleich auch das Wichtigste. Denn das Gebäude der National-Galerie ist als Ausstellungshaus fast unerträglich. Vor allem in den unteren Räumen. Der Umbau umfasst denn auch in erster Linie das Erdgeschoss. Es sollen die beiden seitlichen Öffnungen unter der Freitreppe draussen geschlossen und es soll die Haupteingangsthür gleich vorn im Eingang unter dem Denkmal angeordnet werden. Dadurch fällt dann der ärgerliche Windfangeinbau fort und es wird der ganze Vorraum, der links zum Treppenhaus hinaufleitet, für die Aufstellung von Plastiken gewonnen. Vorteilhaft ist es auch, dass die Garderobe nach unten verlegt werden soll. Der über die ganze Breite des Gebäudes von Fenster zu Fenster reichende schmale Vorraum, der von zwei Seiten Licht hat, wodurch die dort umherstehenden Skulpturen sehr beeinträchtigt werden, soll sodann in der Mitte durch eine Wand geteilt werden, so dass zwei einheitlich beleuchtete Räume entstehen. Am wichtigsten ist aber der Plan, die breiten Korridoröffnungen zur Seite der rings um das Haus sich hinziehenden Einzelkojen zu schliessen und dafür kleinere Thüröffnungen an der Fensterseite zu schaffen. Während man jetzt beim Eintreten in jede der Kojen direkt

ins grelle blendende Licht zu sehen gezwungen ist, wird man in Zukunft immer mit dem Licht in die Räume hineinblicken. Abgesehen von diesem Vorteil wird aber durch die Kassation des Korridors eine beträchtliche Anzahl von Quadratmetern Wandfläche gewonnen. Den Kojen der Apsis hatte Hugo von Tschudi seiner Zeit durch Vorhänge eine geschlossenere Raumwirkung zu geben versucht. Dadurch war dann aber der halbrunde Vorraum vollständig dunkel geworden. Justi will nun die auf dem Plan, wie er im amtlichen Katalog abgebildet ist, mit Nr. 11 und 4 bezeichneten Kojen in die Tiefe des Hauses durchführen, bis sie sich in der Mitte in einer trennenden Wand treffen. Es bleibt dann freilich ein kleines Halbrund noch übrig; doch kann dieses vielleicht dergestalt beleuchtet werden, dass das nötige Licht über die niedriger gelegten Decken hinweg geleitet wird. Es sollen nämlich auch alle Decken niedriger gelegt werden, was zur Erlangung einer guten Beleuchtung auch durchaus notwendig ist. Die Kojen werden sich dann ungefähr präsentieren, wie die Seitenkabinete im ersten Stock, in denen noch die niedriger eingezogenen Decken von der Jahrhundertausstellung her geblieben sind und die ein vortreffliches Licht haben. Durch die Apsiskojen gelangt man dann, immer an den Fenstern entlang durch neugeschaffene Thüren schreitend, in die Räume, die jetzt die Skulptur beherbergen und die zu den schlechtesten Ausstellungssälen des Hauses gehören, weil es dort wohl viele Marmorsäulen aber kaum Wände giebt. Justi will die Säulen umkleiden, Wände einziehen, die Decken niedriger legen lassen und so geschlossene, wohl beleuchtete Räume schaffen. Doch ist sehr zu beachten, dass alle diese Veränderungen zum Bessern getroffen werden sollen, ohne dass der immerhin mit allen seinen Fehlern ehrwürdig historisch gewordene Bau angetastet wird. Alle Einbauten, Decken u. s. w. sollen nur wie provisorisch, nur aus leichtem Material und darum verhältnismässig sehr wohlfeil hergestellt werden. Sie sollen sich ohne Mühe jederzeit wieder entfernen lassen können, wenn einst das längst schon geplante neue Ausstellungshaus auf dem fiskalischen Terrain des Zirkus Busch errichtet und die National-Galerie ihrer ursprünglichen repräsentativeren Bestimmung zurückgegeben werden kann, wenn der Bau Stülers und Stracks nicht mehr so ausschliesslich ein Ausstellungshaus zu sein braucht. Nach diesen baulichen Veränderungen sollen links, wo jetzt die Skulpturräume sind, die Bilder der Deutsch-Römer, der Stilisten, wie Feuerbach, Marées, Böcklin u. s. w. wirkungsvoll angeordnet werden. Rechts wird die deutsche Wirklichkeitskunst ihren Platz finden mit den Werken von Leibl, Liebermann, Trübner u. s. w. Zugleich wird in der Bauakademie eine National-Porträt-Galerie eingerichtet, wodurch die National-Galerie von vielen Bildern — auch von Schlachtenbildern — die mehr zum patriotischen als zum rein künstlerischen Interesse sprechen, gereinigt werden kann.



FR. DE ZURBARAN, DER HEILIGE FRANZISKUS
AUSGESTELLT IN DER ALTSPANISCHEN AUSSTELLUNG, GALERIE HEINEMANN, MÜNCHEN

Es eröffnen sich also hier vortreffliche Aussichten, die um so stärker auf den Kunstfreund wirken, weil sie unerwartet gekommen sind und sich so überraschend schnell verwirklichen sollen. Es ist mit diesem Plan offenbar geworden, dass der dritte Direktor ebenso energisch wie sein Vorgänger auf das Ziel hinstrebt, das in den schönen Programmworten „eine nationale Galerie“ zum Ausdruck kommt.

Leider scheint dieses Ziel nicht von allen beteiligten Behörden begriffen zu werden. Sonst hätte die Bauleitung des jetzt im Neubau begriffenen Museums am Kupfergraben daran gedacht, dass der durch die schöne Säulenhalle geschlossene Bezirk der National-Galerie in gewisser Weise unverletzlich sein sollte; einmal weil diese Geschlossenheit schön ist, und sodann weil der Forumidee Friedrich Wilhelms des Vierten doch immerhin eine gewisse historische Pietät gebührt. Diese Bauleitung aber hat, anstatt die Ausstellungshöfe des neuen Museums um einige Meter kleiner zu machen (was doch anging, da

ja die Ausstellungsobjekte für diese Räume zum grossen Teil noch nicht einmal vorhanden sind), die Grundmauern bis hart an die National-Galerie hinangetrieben und den ganzen hinteren Teil der Säulenhalle einfach niedergerissen. Diese Ecke, wo National-Galerie, das neue Museum, das Kaiser Friedrich-Museum und die Stadtbahn zusammenstossen, wird überhaupt architektonisch ein erbauliches Plätzchen werden. Dort ist vor allem der Punkt, wo Messel mit seinen Plänen noch nicht fertig war, als er starb.

*

Indem wir an das während der Sommermonate in der Berliner Sezession ausgestellte Bild Manets „Die Erschiessung Maximilians von Mexiko“ erinnern und an die Betrachtungen über Manets Arbeitsweise, die Max Liebermann an der Hand von Photographien und Studien daran knüpfte (Jahrgang VIII, Seite 483), bringen wir noch eine wenig bekannte Lithographie Manets zur Kenntnis, worin das Motiv der füselierenden Soldaten nochmals variiert worden ist. Es ist wieder die von den Vertikalen und Horizontalen der feuernden Soldatengruppen ausgehende formale Wirkung, was Manet in erster Linie in diesem „Die Barrikade“ benannten Blatt gereizt hat. Auch der mit dem Hut winkende Füselierte hat entschiedene Beziehungen zu dem grossen Bilde. Es wirkt diese wahrscheinlich während der Tage der Kommune entstandene Arbeit in mehr als einer Beziehung wie eine Fortsetzung der Vorstellungsreihen, die in dem Bild der Mannheimer Galerie so meisterhaft zur Anschauung gebracht worden sind. Die Lithographie wurde neulich bei Amsler und Ruthardt für 160 M. versteigert.



ED. MANET, DIE BARRIKADE. LITHOGRAPHIE
VERSTEIGERT BEI AMSLER U. RUTHARDT, BERLIN

*

Der in seinem fünfundsechzigsten Jahre gestorbene Berliner Bildhauer Emil Hundrieser, der Direktor des Rauchmuseums, hing, als ein Meisterschüler seines Königsberger Landsmanns Siemering, mit der Berliner Bildhauerschule zusammen. Die Stärke seiner akademisch gebildeten Begabung lag im Dekorativen. Das brachte ihn auf dem Kyffhäuser und bei der Ausführung des Koblenzer Kaiser Wilhelm-Denkmals mit Bruno Schmitz zusammen. Das Höchste, dessen der derbe Schwung dieses Plastikers fähig war, ist in seiner zum Einzug König Humberts in wenigen Tagen geschaffenen Statue der Berolina enthalten, die später auf dem Alexanderplatz aufgestellt worden ist, wo sie nun — in all ihrer liebenswürdig drallen Theatralik, wie eine Art Schutzgöttin der kleinen Ladenmädchen wirkend — an ihrem Platze vor den Riesenpforten eines Warenhauses populär geworden ist, wie wenige Berliner Denkmale. Diese dekorative Gefälligkeit bei gründlichen Handwerksfähigkeiten in der Beherrschung grosser Maassstabe macht es, dass Hundrieser sich neben Reinhold Begas nicht übel behauptet.

*

In Düsseldorf ist der Begründer der bekannten Farbenfabrik Schoenfeld & Co. gestorben. Franz Schoenfeld hat als Erster flüssige Aquarellfarben hergestellt und der deutschen Farbenindustrie wichtige Dienste geleistet, als er sie vom Ausland unabhängig machte. Seine Gemäldesammlung, die ihren Wert hat, trotzdem der Sammler in erster Linie zu fragen pflegte, ob die Bilder mit seinen Farben gemalt seien, hat er der Stadt Düsseldorf geschenkt.

*

Der Bildhauer Otto Lessing, der Schöpfer des sehr komischen Shakespearedenkmals in Weimar, der Verfertiger des die Sieges-

alleeherrlichkeiten krönenden Rolandbrunnens ist zum Ritter des Ordens pour le mérite ernannt worden.

Man versteht noch nicht recht, wie diese ungewöhnlich hohe Auszeichnung gemeint ist. Wahrscheinlich ist, dass eine neue Friedensklasse des Ordens eingerichtet werden soll, für Solche, die in besonders auffälliger Weise schlechte Kunst machen und die der fortschreitenden Kultur darum als negative Beispiele lehrreich vor Augen gestellt werden können. Von diesem Gesichtspunkt aus wäre der Wahl Otto Lessings nur beizupflichten.

Nur wäre es dann als Irrtum und Ungerechtigkeit zu bezeichnen, dass man einen soliden und guten Maler wie Gustav Schönleber mit demselben Orden gekennzeichnet und neben Otto Lessing zur Schau gestellt hat.

❋

Hugo von Tschudi hat in diesen Tagen sein sechzigstes Jahr vollendet. Es ziemt sich, auch bei dieser Gelegenheit wieder darauf hinzuweisen, was dieser Mann wert ist und wieviel er uns bedeutet. Wo es vermerkt wird, wenn wichtige lebende Künstler ihr sechzigstes Jahr erreichen, da muss auch von diesem seltenen Museumsleiter die Rede sein, dessen kühner Organisationsthätigkeit die deutsche Kunst ebensoviel verdankt, wie der Produktionskraft eines bedeutenden Malers oder Bildhauers.

❋

Der geplante Umbau der Schinkelschen Bauakademie für Galeriezwecke giebt der „Deutschen Bauzeitung" Veranlassung, die Verwendung des Hauses für ein neu zu begründendes „Museum für Baukunst" anzuregen. Ein Neubau für diesen Zweck ist ja längst in der Hardenbergstrasse geplant. In den Räumen der alten Bauakademie aber könnten die schönen Sammlungen des Denkmal-Archivs, die Aufnahmen der königlichen Messbildanstalt und die wertvollen und noch gar nicht geordneten Bestände des Schinkel-Museum der Technischen Hochschule schon jetzt, wenn auch nur in provisorischer Aufstellung, zu fruchtbarer Verwertung gelangen.

❋

Ferdinand Hodler hat den Auftrag erhalten, für das Rathaus in Hannover ein grosses Wandbild zu malen.

❋

Bildhauerisches

Palmström haut aus seinen Federbetten,
sozusagen, Marmorimpressionen:
Götter, Menschen, Bestien und Dämonen.

Aus dem Stegreif fasst er in die Daunen
des Plumeaus und springt zurück, zu prüfen
leuchterschwingend seine Schöpferlaunen.

Und im Spiel der Lichter und der Schatten
schaut er Zeusse, Ritter und Mulatten,
Tigerköpfe, Putten und Madonnen . . .

träumt: wenn Bildner all dies wirklich schüfen,
würden sie den Ruhm des Alters retten,
würden Rom und Hellas übersonnen!

Chr. Morgenstern



UNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Unter den Februarausstellungen ist die bei *Paul Cassirer* wert hervorgehoben zu werden, weil sie — nachdem kurz vorher die „Neue Künstlervereinigung München" mit radikalistischen Verirrungen aufs äusserste gelangweilt und abgestossen hatte — wertvolle neue Arbeiten von Waldemar Rösler brachte. Seit langem hat der Besucher moderner Kunstsalons einen so belebenden Eindruck nicht mehr gehabt wie vor Röslers neuen Arbeiten, die dieses bei aller vorwärtsdrängenden Kraft so besonnene Talent in einer neuen Entwickelungsphase zeigen. Rösler holt, wie es scheint, alle seine Motive aus Lichterfelde, aus der nächsten Umgebung seines Wohnorts. Und doch zeigt er eine neue Kunstwelt, eine Welt voll farbiger Mystik und übergegenständlicher Schönheit. Er bekräftigt es so, dass das eigentlich Malenswerte überall ist, dass die Wunder der kosmischen Schönheiten in jedem Winkel der Natur zu finden sind und dass die jungen Maler auch in Berlin finden könnten, was unsterblich macht. Die neuen Landschaften Röslers sind kräftiger und farbiger als die so vortrefflich vereinfachten der älteren Periode, von denen einige zum bequemen Vergleich daneben hängen. Aber es ist der Reichtum ihres Kolorits unmittelbar nun ebenso dem Natureindruck abgewonnen, wie es in den Fabrikbildern die bescheidene Skala der grünen und grauen Töne ist. Wie die Farben und Valeurs aus blauem Frühdunst wie mit siegreichem Glanz sich lösen, wie die Frische des Morgens, die klare Herbheit der Luft, das farbige Blühen kühler herbstlicher Sonnigkeit, die kristallenen Klarheiten der ewig wiedergeborenen Lebensfrische rein malerisch ausgedrückt sind: das deutet auf eine Kraft, Gesundheit und Jugendfülle, wie wir sie lange nicht mehr bei einem Werdenden erlebt haben. Rösler ist am allermeisten vielleicht einer jener Liebermannschüler, wie Erich Hancke sie in seinem Aufsatz dieses Heftes herbeiwünscht. Hier liegt eine Zukunft unserer Malerei; denn hier ist nichts Verlogenes, trotzdem man in jedem Pinselstrich, in all den gewaltsamen Pastositäten das Ringen und die Angestrengtheit noch spürt. Wie ein Programm dieser Kunst wirkt die kräftige Phrasenlosigkeit des „Selbstporträts" am Atelierfenster, und es tritt der Landschafter mit der ganzen Unbefangenheit Dessen, der ohne Deuteln von seinen Eindrücken spricht, weil er tief empfindet, der naiv und bewusst zugleich sein kann, weil er von Natur sich selber gehört, mit Bildern wie „der Bahndamm", „Herbstlandschaft" oder „sonnige Landschaft" vor uns hin. Was hier gethan ist, hat Mancher schon versucht. Beckmann zum Beispiel hat sich redlich darum bemüht; und Brockhusen ist dem Ziel am nächsten gekommen. Aber Rösler hat seine Genossen im ersten Anlauf überholt, weil er ein selbstverständlicher Mensch ist. Eine Jugend, die jeder Gesunde lieben muss. Und eine Begabung, der es natürlich ist, Naturgefühl so in Kunstformen zu verwandeln, dass das Gefühl weitergegeben und neu erweckt wird.

K. S.



GRECO, ENGEL, FRAGMENT
AUSGESTELLT IN DER ALTSPANISCHEN AUSSTELLUNG, GALERIE HEINEMANN, MÜNCHEN

PARIS

Der „Salon" giebt erfreulichen Anlaß, ein deutsches Talent zu signalisieren: den Bildhauer Wilhelm Lehmbrück aus Duisburg, der die triste Düsseldorfer Schule hinter sich ließ, um in Paris den Spuren Maillols zu folgen. Seine lebensgrosse Plastik eines halbnackten Mädchens zeigt einen starken Instinkt für den gesunden, vollpul-

sirenden Körperausdruck. Schönheit, Kraft und eine gemessene Lebendigkeit. Diese merkwürdig reife und sichere Arbeit hat Lehmbrücks Erfolg in Paris entschieden.

MÜNCHEN

Die *Winterausstellung* der *Münchener Sezession* hat nach lobenswertem Brauch, die Sechzigjährigen zu feiern, diesmal Heinrich Zügel und Karl Haider mit einer Gesamtausstellung ihrer Werke vereinigt. Dabei hat der stille Landschafter verloren, denn die Drommeten des Festmarsches, die in den ersten Sälen fast aufdringlich an das Ohr klingen, übertäuben die weiche anspruchslose Melodik jener Seite der Haiderschen Kunst, die ihm allein angehört: die Betrachtung des natürlichen Landschaftsbildes mit romantischem Temperament — nicht des von einem romantischen Temperament sogleich romantisch gesehenen und in diesem Sinne komponierten Landschaftbildes! Es ist anziehend zu beobachten wie im Verlauf der Entwickelung das Streben nach möglichster Vereinfachung der malerischen Form immer strenger auftritt. Und es ist verwunderlich, dass dabei immer wieder Schwankungen, wozu der Anstoss von aussen kommt, die Linie verwischen. Haider hat mit bunten Wiesenbildern begonnen, gleichzeitig Bildnisse gemalt, die an Sachlichkeit die Nähe Leibls deuten. Dann aber kommt in dem angeblichen Hauptwerk „der neue Stutzen" (1880), eine Schwankung zu der üblichen Anekdote des Defreggerbildes. Die Malerei dieses Bildes zeigt schon die altmeisterlichen Pläne, Vorliebe für kalte Töne, die Zeichnung wirkt schwer und reliefartig. Zwei Bildnisse des Jahres 1888 gehören zum Besten. Das Holbeinische, das angeblich bei Leibl zutrifft, bestimmt den Charakter vor allem des weiblichen Porträts. Eine sorgfältige Technik bringt einen wahrheitsvoll-nüchternen Eindruck heraus. Nun folgen die Landschaften, erst noch mit Ausblicken auf Berge, mit einer kleinen Staffage, dann die grossen Werke, energisch geteilt in der rhythmischen Durcharbeitung der Komposition, die Farbe wird leichter und lichter, der charakteristische Zug, der vor einem Jahrhundert als ossianisch gefeiert worden wäre, einer „Einfältigkeit" im guten schönen Sinne dieses Wortes, bestimmt den Bildgehalt: Über allen Gipfeln ist Ruh (1896), Peissenberg (1905), Voralpenlandschaft (1909). Schon die Wahl der Titel — vom Absichtlichen zum Bestimmten und Allgemeinen — sagt viel. Warum aber hat ein solcher Künstler im Jahre 1910 den Wunsch, es Thoma gleich zu thun und buntrockige Mädchen am blühenden Baum zu malen?



WILHELM LEHMBRÜCK, AKT
AUSGESTELLT IM PARISER HERBSTSALON

Die Linie, die die Kunst Zügels genommen hat, ist kräftiger, aber schwankender. Was Lenbach in seinen letzten Jahren anstrebte: zu verblüffen durch die Virtuosität der Mache — hier scheint dieser Zug wiederum Ereignis werden zu wollen. Bei 135 Tierbildern, die wir betrachten müssen, empfinden wir keine Ermüdung, aber auch keine Ruhe; wilde Farbenakkorde und eine ungeheuerliche technische Improvisation nehmen gleichsam berauschend jede persönliche Unterscheidungsfähigkeit. Bei aller Meisterschaft ein Straucheln zum Panorama (was durch die Grösse der Bilder gefördert wird): Piglhein unter den Tiermalern. Zügel hat alle Phasen der Kunstentwickelung seit 1870 mitgemacht — wie Hölzel, der als Diezschüler begann. Erst breit gegebene, schon sehr charakteristisch aus dem Schatten herausgehobene Schafbilder mit Genre (1871 und 72), dann langsames Fortschreiten zu einer von lichtester Sonne umgebenen, durch leuchtende Farben betonten Mittelgruppe („Im Herbst" 1885, das Jahr nach den Uhdeschen „Trommlern"). Als Intermezzo eine in der Luftbehandlung sehr feine Landschaft mit dem Blick in den Thalgrund (1894 „meine Heimat"). Von nun an die ausgeprägte Persönlichkeit, ausgesprochene Vorliebe für breite Lichtflecke, deren Scheckigkeit durch ein immer stärker ins Rötliche getöntes Braunviolett gesteigert wird, Gewalt der Bewegung, Bevorzugung der Frontstellung, von Jahr zu Jahr neue und kräftigere Versuche mit der Lieblingsfarbe und ihrem Verhältnis zum Licht. Dekorative Meisterstücke stehen als Zeichen ungebeugter Kraft am Ende der langen Reihe. Mit wenigen Strichen versteht Zügel in seinen Zeichnungen, die zum Besten gehören, was es heute gibt, das Animalische aufzuhaschen. Seine Beobachtungsgabe und sein menschliches Verhältnis zum „Häuslichen" der Tiere müssen in der That einzig sein.

U.-B.

Die Ausstellung von Werken *altspanischer Kunst* in der *Galerie Heinemann* versuchte mit einer erlesenen Auswahl von etwa 60 Bildern einen Begriff von der Entwickelung der spanischen Kunst vom Beginn des 15. Jahrhunderts bis zu Goya und Vicente Lopez zu geben. Die Anfänge mit ihrer deutlichen Abhängigkeit von der Malweise der Frühholländer veranschaulichte ein in tüch-

tigem Raumgefühl gearbeitetes, auch malerisch feines Christusbild von Gallegos (um 1490). Die gezeigten Werke Grecos könnten sich freilich nicht mit der leuchtenden Farbigkeit und dem Stilgefühl des neuerworbenen Greco der Pinakothek messen; dennoch wirkten sie, unterstützt von einer guten und einer ausgezeichneten Kopie Grecoscher Hauptwerke, sehr lehrreich, wenn auch nicht begeisternd. Ein in den Beleuchtungseffekten ansprechend gegebener heilige Ignatius in der Landschaft von Zurbaran vertrat allein Murillos Heiligenkreis. Bei einer Reihe von Bildnissen Goyas (darunter allerdings ein malerisch gut zusammengestimmtes, aber steifes Damenbildnis in hellblau, rosa, weiss und lichtbraun) wollte ein leises Misstrauen gegen die etwas robuste Pinselführung — ich scheue vor dem Ausdruck malerische Kraftprotzerei — sich nicht unterdrücken lassen, auch die Lucas'sche Farbenbravour kam nicht zum Begriff der Persönlichkeit hinauf. Eine ausserordentlich interessante, sehr dankenswerte, reizvoll arrangierte, aber nicht durchaus sympathische Ausstellung. U.-B.



UKTIONSNACHRICHTEN

BERLIN

Vom 21.—28. März kommt in *Rudolf Lepkes Kunst-Auktionshaus* der zweite Teil der Sammlung Adalbert von Lanna, Prag, zur Versteigerung. (Ausstellung vom 18.—20. März.) Wilhelm Bode schreibt über die Bedeutung dieser Versteigerung unter anderem im Vorwort des ausserordentlich sorgsam und reich ausgestatteten Katalogs das Folgende:

„Diese zweite Abteilung der Lannaschen Sammlungen, deren Katalog das Kunst-Auktionshaus Rudolf Lepke vorlegt, ist kaum weniger umfangreich, als die im November 1909 versteigerte; sie enthält wie diese vorwiegend kunstgewerbliche Arbeiten, zugleich zahlreiche Werke der Kleinplastik und einzelne Skulpturen und Gemälde. Sie ist auch fast ebenso mannigfaltig wie die erste Abteilung war; besonders reichhaltig und gut sind die Kleinplastik, Glas und Porzellan sowie das antike Kunstgewerbe unter den 1775 Nummern vertreten. Von der ersten Abteilung ist sie nur aus einem rein äusseren Grunde getrennt worden, weil sie Arbeiten enthält, mit denen sich der alte Sammler in seinen Wohnräumen umgeben hatte und von denen er sich bei Lebzeiten nicht trennen wollte, da sie ihm besonders lieb und wert waren. Die jetzige Versteigerung bringt daher eine Anzahl von Kunstwerken grösster Schönheit und Seltenheit, wie sie auf dem Kunstmarkt nur noch ausnahmsweise einmal vorkommen. Es erübrigt sich, auf einzelne näher einzugehen, da sie meistens schon in Spezialwerken wissenschaftlich bearbeitet sind: kurz genannt seien nur: der grosse Kehlheimer Stein von H. Daucher mit dem Reiterbildnis des Kaisers Maximilian, der geschliffene italienische Kristallbecher mit goldemaillierter Fassung vom sechzehnten Jahrhundert, das gotische Silberrelief der ehemaligen Sammlung Paul Garnier, der kleine Kölner Hafnerkrug mit den farbigen Porträts von Kaiser Karl V., seinem Bruder Ferdinand und dessen Gemahlin, die Medaillenmodelle in Buchs und Stein, der Majolikateller von Maestro Benedetto da Siena, die beiden Bilder von Adolph Menzel, die Dosen, Gefässe und Figürchen in Porzellan, namentlich aus der Wiener Fabrik u. a. m.

Dieser Teil der Sammlung Lanna ist aber noch nicht der letzte: für den Mai dieses Jahres ist die Versteigerung der Medaillen und Münzen geplant, deren Katalog in Vorbereitung ist, ferner auch noch die einer zweiten Sammlung von Kupferstichen, Handzeichnungen und Aquarellen, darunter Blätter von Dürer und besonders der Hauptmeister der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, die sich im Nachlass noch vorfanden.

PARIS

Im Dezember wurden im *Hotel Drouot* die Sammlung von Maurice Kann, des Bruders Rudolphe Kanns, versteigert. Die wichtige Auktion hatte viele Museumsleiter und Kunstfreunde nach Paris gelockt. Die Stimmung war lebendig und es wurden zum Teil sehr hohe Preise erzielt. Das Gesamtergebnis ergab 1 138 075 Frs. Am meisten Interesse erregten die Werke der Robbias und das alte sächsische und französische Porzellan.

LEIPZIG

Vom 9.—11. März wird bei *C. G. Boerner* die Kupferstichsammlung des verstorbenen Professors von Elischer, Budapest, versteigert. Der illustrierte Katalog der an schönen Blättern reichen Sammlung (vor allem Rembrandtschule, deutsche Meister, englische und französische Blätter des achtzehnten Jahrhunderts usw.) ist für eine Mark von der Firma Boerner zu beziehen.

FRANKFURT A. M.

Bei *A. Voigtländer-Tetzner (F. A. C. Prestel)* findet am 7. März eine Auktion von Ölgemälden alter und neuerer Meister statt, deren Ergebnisse wir seinerzeit mitteilen werden.



NEUE BÜCHER

ANLEITUNGEN ZUM KUNSTVERSTÄNDNIS

VON

ERICH BECKMANN

Hodlers und Hofmanns Wandbilder in der Universität Jena heisst eine von Botho Graef verfasste kleine Schrift (Jena 1910, E. Diederichs. Brosch. 0,80 M.), die nicht nur eine vorzügliche Beschreibung der genannten Gemälde, sondern auch eine vollständige theoretische Anleitung zum Kunstverständnis enthält.

Anstatt sofort zu einer näheren Beschreibung der beiden, von Ferdinand Hodler und Ludwig von Hofmann gemalten, Wandgemälde in der Jenaer Universität überzugehen, lässt der Verfasser in Anbetracht der wunderlichen Urteile, denen früher Hofmanns Kunst ausgesetzt war, während die Kunst Hodlers es noch ist, zunächst eine nicht lange, aber gründliche Unterweisung im Auffassen und Beurteilen von Kunstwerken im allgemeinen folgen. Diese feinsinnigen Erörterungen über Kunstverständnis sagen zwar dem Kenner nichts Neues; aber wer es nicht in Wahrheit ist, dem sind sie nicht eindringlich genug zu empfehlen. Vornehmlich um dieser Betrachtungen willen wünsche ich dem Buche die allergrösste Verbreitung. In jedem Museum, jeder Gemäldegalerie, jeder Kunstausstellung, überhaupt bei jeder Gelegenheit, wo Kunst gezeigt wird, könnte es dargeboten werden. In diesem ganz systematisch aufgebauten Abschnitt untersucht Graef zuerst die verschiedenen Gründe für die falschen und schiefen Urteile des Laien über Kunst. Da nennt er als ein paar Hauptfehler die falsche Gewohnheit des Laienpublikums einen künstlerischen Eindruck an den Selbstverständlichkeiten des Alltags und dem kleinen Kreis seiner zufälligen Lebenserfahrungen zu messen und die ebenso verkehrte Manier, die Einzelheiten eines Kunstwerkes zuerst zu betrachten und sie zum Ausgang des Urteils zu machen, anstatt erst einmal seine Gesamtwirkung in sich aufzunehmen. Einen anderen Fehler der Kunstbetrachtuug, die Forderung der sogenannten Naturwahrheit, führt der Verfasser nach einer vorzüglichen Auslassung schlagend mit den Worten ab: es „zeugt von unerlaubter Einfalt und Unwissenheit, wenn Nichtkünstler auf Grund ihrer Kenntnis der Natur ein Urteil über das Verhalten des Künstlers fällen“. Abschliessend gipfeln diese klaren und klärenden Auseinandersetzungen über Kunstverständnis — in deren Verlauf auch nachgewiesen wird, dass es keineswegs eine private Angelegenheit Einzelner, sondern eine tief im Sittlichen wurzelnde Frage ist — in den bekannten, aber so selten beobachteten Forderungen: erstens, dass das Kunstwerk

als Ausdruck einer eigenen, in der Vorstellungskraft des Künstlers lebenden Welt nur mit dem ihm selbst entnommenen Maassstab gemessen werden dürfe. Daraus folgt zweitens, dass wir das Kunstwerk, das heisst, seine künstlerischen Eigenschaften zu erkennen, dass wir es also nach diesen und nicht nach unserm Wohlgefallen zu beurteilen haben. Das ist natürlich etwas ganz Anderes, als die Bevorzugung einzelner Werke und Künstler auf Grund persönlichen Geschmackes. Den zur „Weltanschauung gewordenen" persönlichen Geschmack streitet Graef keinem Menschen ab, wenn dieser nur erst erkennen gelernt hat, was wirklich Kunst ist. Ja, er fordert ihn sogar, und mit Recht von Jedermann, der bis zu dieser Höhe künstlerischer Erkenntnis vorgedrungen ist. Charakterlos wäre, wer mit gleicher Liebe alle Arten guter Kunst umfassen könnte.

Wer bis hierhin den Ausführungen des Verfassers aufmerksam gefolgt ist, der wird auch die anschliessenden sachlichen Erläuterungen der beiden Wandbilder mit Interesse und Verständnis aufnehmen.

❖

Es ist schon wiederholt über die Unzulänglichkeit des Textes der Museumskataloge geklagt worden, die, anstatt eine Anleitung zu wirklichem Verständnis und zu tieferem Genuss der Werke der betreffenden Sammlung zu geben, den Benutzer fast nur mit einem trockenen Inventarverzeichnis und den zugehörigen kunst- und kulturgeschichtlichen Belehrungen abspeisen. Die Auslassungen Heinrich Wölfflins in dieser Zeitschrift* kennzeichnen in einem Vergleich zwischen kunstgeschichtlichen Werken und den üblichen Museumskatalogen die Schwächen beider Arten von Büchern im Kern mit den Worten: „Alle kunstgeschichtlichen Bücher leiden unter der Abwesenheit der Gegenstände, von denen sie sprechen, und hier bei den Katalogen, wo man die Werke als anwesend voraussetzen kann, hier versagt seinerseits das helfende Wort". Aber während der Gelehrte nach einer Besserung der Kataloge rief, war schon vorher in dem von Prof. Dr. Theodor Volbehr verfassten „Führer durch das Kaiser Friedrich-Museum der Stadt Magdeburg" ein derartiger Katalog erschienen, der seinen und überhaupt allen gerechten Anforderungen genügen dürfte. Daher mag eine kurze Beschreibung dieses Führers, der soeben, nach kaum vier Jahren, mit dem 11. bis 15. Tausend in umgeänderter und bedeutend erweiterter Gestalt erschienen ist, für weitere Kreise von Interesse sein.

Dieser Katalog enthält keine nüchterne Inventaraufzählung, sondern eine lebendige, klar stilisierte Beschreibung der Materialsammlung des Museums. Er schleppt sich also nicht mit totem Ballast, wie Massangaben und ähnlichem, für das grosse Publikum nebensächlichen Dingen, teilt dafür aber alles Wesentliche und zum wahren Verständnis und zum Genuss Notwendige in der vom Zweck geforderten Kürze und in leicht verständlicher Form mit. Er vermittelt nicht nur die nötigen kultur- und kunstgeschichtlichen Daten, sondern lehrt auch die Dinge wirklich verstehen, indem er durch Vergleich ihre charakteristischen Eigenschaften, ihre Vorzüge und Schwächen, und besonders die Entwicklung des Einen aus dem Andern klargelegt. Es sucht der Führer die Schätze des Museums nicht nur dem Verständnis der Besucher, sondern auch ihrem Empfinden nahezubringen und sie so zu wirklichem ästhetischem Genuss des Dargebotenen anzuleiten. Damit erzieht er gleichzeitig in bedeutendem Grade, soweit das eben mit Worten geschehen kann, zu Verständnis und Genuss der Kunst überhaupt.

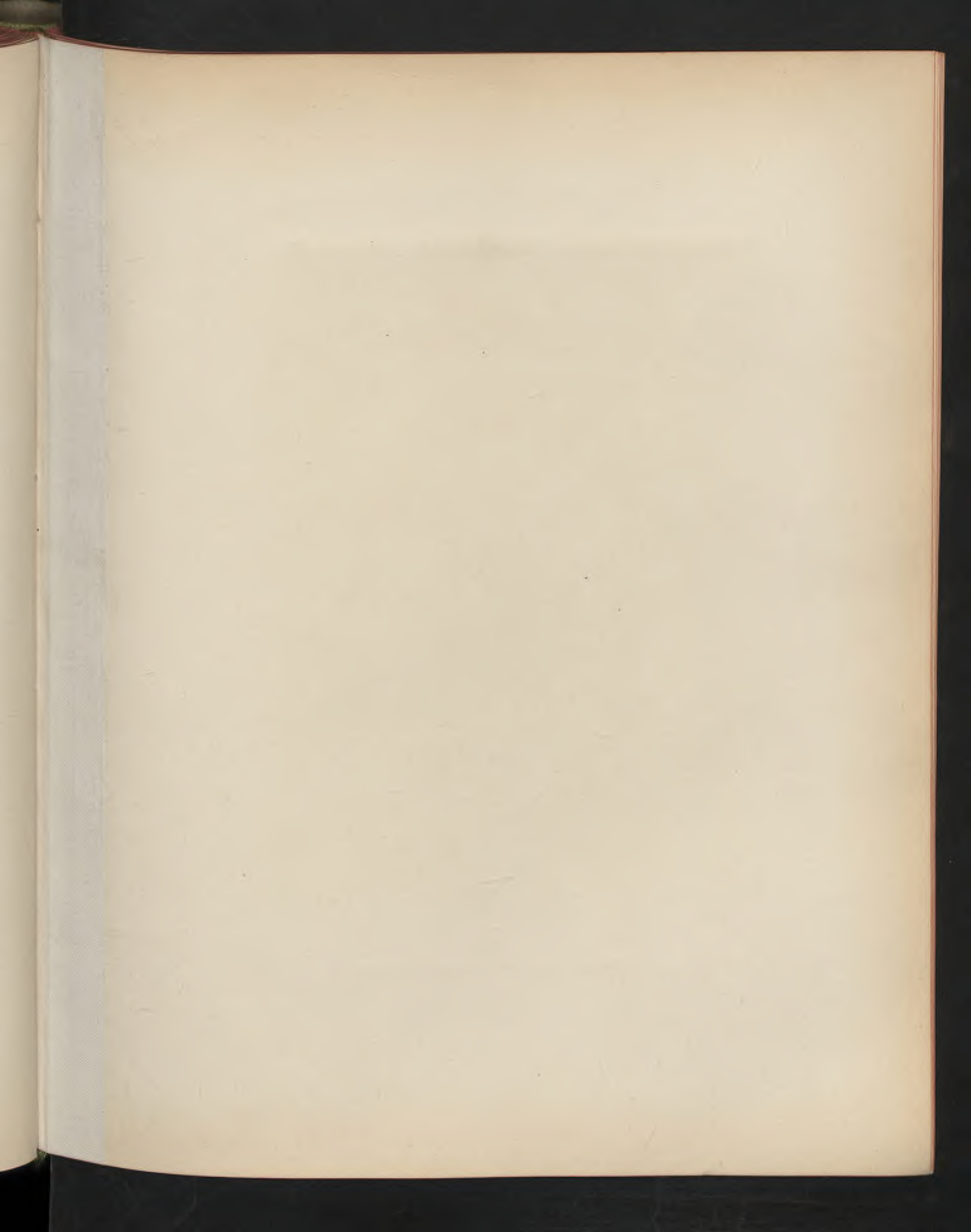
Die von Wölfflin geforderte Probe auf eine gute Beschreibung besteht der Volbehrsche Führer: bei jeder Lektüre ausserhalb des Museums wird die Vorstellung von den beschriebenen Gegenständen wieder erzeugt, wie ich oftmals und nach lange zurückliegendem Besuch des Museums bei Freunden und an mir selbst festgestellt habe. Das gelingt auch ohne Zuhilfenahme der dem Buche beigegebenen Abbildungen.

Demnach erfüllt also das Buch seinen im Titel angedeuteten Zweck. Es besitzt jedoch noch eine andere darüber hinausgehende Eigenschaft: es ist gleichzeitig ein zuverlässiger, eigenartiger Leitfaden durch die meisten und bedeutendsten Gebiete der Kunst- und Kulturgeschichte. Diese Güte verdankt der Führer den nicht oft in einer Person zusammentreffenden Eigenschaften seines Verfassers. Dieser beherrscht nämlich nicht nur die Kunst- und Kulturgeschichte sowie die anderen für einen Museumsleiter unumgänglich nötigen Fachkenntnisse, sondern er ist auch ein Mann von sicherem künstlerischen Verständnis und Gefühl, der die Gabe hat, dies Verständnis und Gefühl analysieren und in verständliche Worte kleiden zu können.

Schliesslich mag noch erwähnt werden, dass die neue Auflage des Führer im Vergleich mit der ersten ein unumstösslicher Beweis und ein schönes Zeugnis von Volbehrs unermüdlicher Fürsorge für das von ihm geschaffene Werk, für die Erweiterung, für den Ausbau und die Verschönerung seiner Sammlung ist. Alle Abteilungen sehen wir vervollständigt; andere ganz neu geschaffen und angegliedert. Vor allem hat die Gemäldegalerie, und darin wiederum die neuzeitliche Abteilung, eine erstaunliche Bereicherung erfahren. Bei diesem energischen Weiterschreiten wird das Magdeburger Kaiser Friedrich-Museum in absehbarer Zeit der Rührigkeit seines Leiters eine wenn auch nicht an Zahl, so doch an Qualitäten sehr reiche moderne Gemäldesammlung verdanken, die einen getreuen Überblick über die Entwicklung der neueren Malerei gewährt.

* „Kunst und Künstler", Jahrg. VI, Seite 51.

NEUNTER JAHRGANG. SECHSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 17. FEBRUAR. AUSGABE AM ERSTEN MÄRZ NEUNZEHNHUNDERTELF
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.





FRANZ KRÜGER, STALLBURSCHE. FARBIGE ZEICHNUNG



KÜNSTLERBRIEFE
DES NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS

VORWORT


iese Publikation von Künstlerbriefen aus dem neunzehnten Jahrhundert verdankt ihr Entstehen der unsern Lesern bekannten Absicht, so viel wie möglich den Künstlern selbst das Wort zu geben, damit aus ihrem eigenen Munde gehört werde, was sie wollen und denken, wie sie urteilen und handeln. Künstlerbriefe sind ein immer interessantes Material, weil sie nicht nur Persönlichkeiten kennen lehren, sondern weil ihr Inhalt auch ein helles Licht auf das Wesen der Kunst überhaupt wirft. Der Leser hat darum auch in diesem Falle das doppelte Vergnügen, bedeutende Temperamente nebeneinander und zugleich ein Stück Kunstgeschichte zu geniessen.

Wir haben die Briefe in drei Reihen gegliedert. Zuerst erscheint die Gruppe der Nazarener — das Wort so verstanden, dass es auch Böcklin noch mit einbegreift —; sodann treten eine Anzahl Berliner Künstler in historischer Folge vor den Leser hin; und endlich wird der Blick durch eine Reihe französischer Künstlerbriefe auf das den Deutschen im neunzehnten Jahrhundert so wichtig gewordene Kunstleben Frankreichs gelenkt. Auch diese drei Gruppen stehen einander wieder gegenüber wie Individuen.

Es sind diese Briefe im wesentlichen aus einer grossen Anzahl ähnlicher ausgewählt worden, die der Verlag Bruno Cassirer seit langem schon sammelt, um sie einmal in Buchform herauszugeben. Sollten Leser, angeregt durch diese Veröffentlichung, sich unbekannter Künstlerbriefe innerhalb ihrer Lebenskreise erinnern — und es müssen noch wahre Schätze dieser Art in Deutschland verborgen sein —, so werden wir ihnen für jeden Hinweis dankbar sein. Je besser das Material sich vervollständigen lässt, desto wertvoller wird das Ergebnis einst für jene Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts sein, die nicht von einem Historiker geschrieben wird, sondern von den Künstlern selbst: für eine Kunstgeschichte in Briefen.

Die deutschen Briefe sind hier in der Schreibweise der Originale mitgeteilt worden.



ASMUS CARSTENS, VIGNETTE.

ASMUS CARSTENS

AN DEN MINISTER FREIHERRN VON STEINITZ

Rom den 9. Februar 1793.

Gnädiger Herr!

Die Schönheit in den Werken Raphaels und Michel Angelos kann so wenig mit Worten beschrieben werden, als Kupferstiche und Zeichnungen einen Begriff davon geben. Mit Dingen, die blos für den Sinn des Gesichtes sind, wo man nur durch das Anschauen der Sache selbst sich belehren kann, ist dieses fast immer der Fall. Wie gantz anders habe ich es hier gefunden als ich mir aus den Nachrichten des Herrn Rehberg einen Begriff gemacht habe. Kein einziges Gemälde ist mir zu Gesicht bekommen, worin nur eine Spur zu sehen, dass sein Verfasser die unsterblichen Werke der beyden obengenannten Männer gesehen hätte. Ich habe die Kunstausstellung auf der hiesigen französischen Akademie gesehen, aber gedankenlosere Mahlereyen sind mir noch nicht vorgekommen. Es scheint diesen Künstlern nie eingefallen zu seyn, dass die Kunst eine Sprache der Empfindung ist, die da anhebt, wo der Ausdruck mit Worten aufhört; dass sie es mit der anschaulichen Darstellung von Begriffen zu thun hat; dass sie eine Unterhaltung für Vernünftige und nicht für Thoren ist. Alles Mechanische der Kunst verstehen diese Männer sehr gut, und es scheinet, als stünden sie in der Meinung, dass die Kunst darinnen bestehe. Alle Nebensachen sind oft sehr schön, die Hauptsache aber schlecht. Ein hingeworfner Helm, Pantoffel, ein Fetzen Gewand, das über einem Stuhl hängt, ist oft so schön, ja zum Angreifen natürlich, dass man wünschen sollte, der Künstler mögte nie etwas anderes machen. Die alten wahrhaftig grossen Mahler wandten allen Fleis auf die Hauptsache, und behandelten die Nebensachen so, dass sie Erstern nicht schadeten. Bey den itzigen ist es umgekehrt. Die Franzosen, die fast alle in den gegenwärtigen Umständen Rom haben verlassen müssen, waren doch noch bei weytem die besten. Mit denen deutschen Mahlern sieht es hier sehr elend aus. Sie stehen in allen Stücken weit unter jenen. Mit der Bildhauerey steht es so so, sie ist nie so hoch gestiegen wie die Mahlerey seit der Wiederherstellung der Kunst, und nie so tief gesunken. Herr Schado ist ein besserer Bildhauer als Canova und dieser ist hier der Beste. In der Baukunst habe ich nichts gesehen, was mit dem hängenden Thurm, dem Dom und dem Baptisterium in Pisa zu vergleichen wäre, ausser etliche von den alten Ruinen in und um Rom. Ich bin seit October Monath vergangenen Jahres hier und es ist mir, als wären es nur fünf Tage. Vom Morgen bis am Abend, beschäftiget mich meine Kunst, wenn ich nicht in Gesellschaft Kunstwerke besehe, welches alsdann nicht so kostbar ist, und das Leben itziger Zeit noch ausser den Kunstbedürfnissen theuer ist. Dieses und dass ich des Abends bey Licht meine noch nicht gantz wieder hergestèllten Augen nicht angreifen darf, ist die Ursache, warum Ihro Excellenz noch keinen Brief von mir erhalten. Ohnehin gehöret ein gantzes Jahr dazu, Rom zu übersehen. Ich bin itzo wieder krank gewesen und da ich noch nicht wieder arbeiten kann, schreibe ich Briefe. Man sagt mir, dass ich mich durch zu viel Arbeiten ruiniere; aber, ich muss meine Zeit nützen, so viel ich nur kann, sollte es auch auf Unkosten meiner Gesundheit geschehen.

Ich habe einen Carton von meinen Argonauten gemacht, von ungefähr halber Lebensgrösse Figuren, worin ich von meiner ersten Idee gäntzlich abgewichen bin. Meine Arbeiten machen Aufsehen. Man gaft und staunt und weiss nicht wie ich den grossen Styl aus Deutschland mit nach Rom bringe,

ja, wie ich dazu gekommen. Ebenso sehr wie ich mich verwundere, wie alle hiesige Künstler auch keine Spur davon in ihren Arbeiten haben. Es ist eine wahre Belohnung für meinen Fleiss, wenn mir zu Ohren kommt, dass man meine Arbeiten nur mit Julius Romanus, Polidor oder Michelangelo vergleicht. Es ist ein Zeichen, dass ich auf dem Wege bin, den die grossen Männer geebnet haben. Vielleicht habe ich schon zu viel zu meinem Lobe gesagt. Aber, kann Selbstlob mich zu einem besserm Künstler machen, als ich bin? die Zukunft, diese strenge unbestechliche Richterin, wird meine Verdienste und Fehler genau gegeneinander abwägen, und dieses furchtbare Gericht habe ich stets vor Augen......



FRIEDRICH OVERBECK, SELBSTBILDNIS. ZEICHNUNG.

FRIEDRICH J. OVERBECK

AN DEN MALER A. W. J. AHLBORN*

Fahren Sie fort in Ihrer so wahren und einfachen Weise, fürwahr Gott müsste Gott nicht seyn, wenn er Sie nicht zum guten Ziele sollte gelangen lassen. Im Übrigen, was ich Ihnen oft mündlich gesagt, das sage ich Ihnen auch jetzt: es kann mir nicht einfallen Sie zu einer andern Weise der Kunstübung hinüberziehen zu wollen. Es ist auch nichts daran gelegen, ob Einer gerade Heiligenbilder male oder nicht; ein einziges Bild nur ist uns Allen als Aufgabe fürs Leben zu malen gegeben, das Ebenbild Gottes in unserer Seele nach dem Vorbilde, das Er uns vom Himmel herab in Seinem Eingebornen gesendet hat; ja daran ist alles gelegen, dass es dem himmlischen Vorbild ähnlich sehe, der wird einst ein guter Maler heissen vor Gott und seinen Engeln wenn auch seine Bilder sonst, die mit Farben auf Holz oder Leinwand gemalten, von Kennern

* Aug. Wilhelm Julius Ahlborn, geb. 1796 in Hannover, gest. 1857 in Rom. Studiengenosse Blechens bei dem Berliner Maler Lütke.

oder Nichtkennern nicht höher sollten geachtet worden seyn, als um ins Feuer geworfen zu werden. Wer aber dieses eine Bild nicht zur Zufriedenheit dessen, der es ihm aufgetragen, durchgeführt, der wird einst als ein elender Stümper von allen Engeln Gottes mit Schmach bedecket werden und hätten ihn auch alle Geschlechter auf Erden um seiner Kunst willen zu den Sternen erhoben. Darum meine ich nun, so Einer von Gott die Gabe empfangen hat, dass er durch seine Kunst sich selber und Andern kann zum Gelingen dieses einen Bildes förderlich werden, der thut nicht allein wohl daran, seine Gabe dazu zu verwenden, sondern er kann auch vielleicht schwerer Verantwortung entgegen gehn, so er es verabsäumt; wer aber die Gabe nicht empfangen hat, kann auch nicht dafür verantwortlich seyn und thut genug, wenn er mit seiner Kunstübung nicht sündigt, noch auch andern Anlass zur Sünde gibt. Darum male ein Jeder, wie er berufen ist, der Eine so, der Andere anders; aber wie immer einer malen möge, so erhebe er sich nicht in thörichtem Dünkel, sondern preise im Gelingen Gott, der es gegeben, und verzage nicht im Mislingen, das ebenfalls vor Gott nach Seiner Weisheit geordnet ist zu seinem Heil.

Dieses, lieber Freund, ist in Kurzem mein Glaubensbekenntniss in der Kunst, das ich geglaubt habe, zur Erinnerung und Vervollständigung unserer Gespräche Ihnen niederschreiben zu müssen in der Hoffnung, dass Sie mit eben der Güte meine Zeilen aufnehmen werden, wie Sie so oft meine Reden aufgenommen haben.



FRIEDRICH OVERBECK, STUDIE.

PETER VON CORNELIUS

AN DEN MALER MOSSLER*



FR. KRÜGER, BILDNIS VON PETER CORNELIUS. FARBIGE ZEICHNUNG

Rom, im März 1812.

Was Du mir von dem Gemälde im Dom sagst, ist mir eine wahre Erquickung gewesen, denn ausser bei den Klosterbrüdern hört man hier nur mit einer gewissen Vornehmheit von der deutschen Kunst sprechen, welches mir um so schmerzlicher ist, da mir das Wesen derselben hier in Italien erst recht in seiner Glorie erschienen und mir immer lieber wird. Ich sage Dir, Mossler, und glaube es fest: ein deutscher Maler sollte nicht aus seinem Vaterlande gehen. Ich habe nun diesen Schritt der Zeit entgegen gethan, und es ist gut so, aber lange mag ich nicht unter diesem warmen Himmel wohnen, wo die Herzen so kalt sind, und ich fühl' es mit Schmerz und Freude, dass ich ein Deutscher bis in's innerste Lebensmark bin. Indessen ist nicht zu leugnen, dass hier viel an Kunstmitteln zu holen ist, aber auch viel Verführung ist hier und zwar die feinste im Raphael selbst. In dieser liegt das grösste Gift und der wahre Empörungsgeist und Protestantismus, mehr als ich je gedacht. Man möchte blutige Thränen weinen, wenn man sieht, dass ein Geist, der das Allerhöchste gleich jenem mächtigen Engel am Throne Gottes geschaut, dass ein solcher Geist abtrünnig werden konnte. Ueber diesen Punkt ein ander Mal, jetzt ein Wort von den Klosterbrüdern. Diese sind eine Gesellschaft ganz vorzüglicher Menschen, die sich für die Kunst und alles Gute verbrüdert haben und musterhaft sich lieben und einander anhängen. Es sind ihrer sechs, fünf davon sind hier, einer in Wien. Overbeck aus Lübeck ist derjenige von ihnen, der durch die Milde seiner Seele und die Kraft seines edeln Geistes die andern Alle um sich versammelt und für alles Herrliche entflammt hat. Er mag wohl der grösste Künstler sein, der jetzt lebt, und Du würdest erstaunen, wenn Du seine Arbeiten sähest. Dabei ist er die wahre Demuth und Bescheidenheit selbst. Pforr kennst Du schon durch seine Arbeiten; er besitzt das edelste und treueste Herz von der Welt, eine unerschütterliche Festigkeit in Dingen, die er für ächt hält, aber auch eine Strenge, die oft in's Herbe geht und ihm selbst sehr nachteilig ist. Eine Brustkrankheit, die ihn all' die Zeit, seit ich hier bin, auf's Bett hält, macht ihn milder und liebender, aber Gott wolle ihm seine Prüfungszeit verkürzen und ihm Freudigkeit und Zuversicht geben, die sein edles Herz so sehr verdiente. Vogel aus Zürich ist ein von der Natur auf's rüstigste und reichste ausgestatteter Mensch. Mit offener Brust und Geist ergreift er alles, was die Natur Schönes, Gutes und Herzliches in die Seelen der Menschen gestreut, um sie zu vereinigen. Er fühlt alle Beziehungen der Herzen gegen einander so rein und menschlich schön, als ich je bei Einem gefunden habe. Dabei besitzt er ein erstaunliches Kunsttalent. Er macht Gegenstände aus der Schweizergeschichte auf's herrlichste. Wintergerst aus Schwaben besitzt nebst einem aufgeschlossenem Sinn für alles Gute und Schöne all' jene Tugenden, die jetzt so wenig geachtet und die kleinen genannt werden, die aber im Himmel gross angeschrieben stehen: Demuth, Treue, Dankbarkeit, Dienstbarkeit bis zur Unterwerfung, Anhänglichkeit und Liebe. Er arbeitet im Styl von Michel Angelo und ist äusserst thätig und eifrig. Colombo aus Venedig ist ein strenger Katholik und einer der edelsten Italiener noch nach altem Schlag. Er spricht gut deutsch und besitzt ein sehr grosses Kunsttalent. Er ist ungefähr erst

* Karl Mossler gehörte zu dem engeren Freundeskreis von Cornelius. Er war Historienmaler, geboren in Koblenz.

sechs Jahre an der Kunst und macht ein Bild, das in mancher Beziehung meisterhaft zu nennen wäre. Der in Wien heisst Suller, und soll viel Aehnliches mit mir haben. Ich habe Zeichnungen von ihm gesehen, die alle auf einen ernsten und edeln Geist deuten. Weiter weiss ich nichts von ihm zu sagen.

Auf unserem Weg hierher fanden wir Einen in Lodi, Namens Hollinger, der auch zu ihnen gehörte, der aber ausgeartet und abgefallen war. Sie bedauerten diesen Verlust einer Seele, wie man billig soll, weil er der grösste ist. An seiner Stelle bin ich nun aufgenommen, und ihre Freude darüber ist so gross und ungeheuchelt, dass ich es zu den glücklichsten Ereignissen meines Lebens zähle und mir so die Entfernung vom Vaterland erträglicher wird. Auch Du, lieber Mossler, wirst mich beneiden, aber ich hoffe, auch Du sollst einmal zu uns gehören, wie Du es in Deinen Gesinnungen, Deinem Streben und Deiner Vereinigung mit mir auch schon bist. Da aber unser Verein republikanisch ist, so muss und soll ein Jeder das Herz eines Jeden gewinnen, weil die Liebe das Band ist. Auch kann hier Keiner Jemand empfehlen, er muss es auf irgend eine Art selbst; dann aber ist er's auch bei Allen auf Leben und Tod.

Ich mache jetzt Zeichnungen zu dem Liede der Nibelungen, und habe heute die Nachricht bekommen, dass Reimer in Berlin dieselben unter sehr vortheilhaften Bedingungen die ich ihm vorgeschlagen, verlegen will. Meine Existenz in Italien ist also auf eine angenehme Art gesichert. Ich verkaufe ihm die Platte zu 3 bis 4 jedes Blatt zu 12 Carolin. Das ist honett, nicht wahr? Ich aber meines Theils lasse mir's auch sauer werden, das wirst Du glauben. Dafür wird es auch seinen Zweck, den, zum Besten unserer Nation ein Saatkörnlein zu pflanzen, nicht verfehlen.



Lebe wohl, lieber, bester Freund. Ewig der Deine

Cornelius.

CASPAR DAVID FRIEDRICH

AN DEN MALER J. L. LUND UND AN SEINE FRAU

MITGETEILT VON ANDREAS AUBERT*

I.

Dresden d. 11. Juli 1816.

Lieber Lund!

Schneller und unerwarteter als Sie es vielleicht geglaubt erhalten Sie Antwort auf Ihren lieben Brief durch Herr Faber. Eckersberg** schickte mir Ihren Brief Abens vor seiner Abreise zu. Ich suchte ihn auf, konnte aber nur wenig Worte mit ihm sprechen; er hatte die Gefälligkeit für mich einige Briefe nach Copenhagen mit zu nehmen.

Dank für die freundliche Einladung nach Rom zu kommen, aber ich gestehe frei dass mein Sinn nie dahin getrachtet. Aber jetzt da ich einige der Zeichenbücher des HFaber durchblättert bin ich fast anders Sinnes worden. Ich kann mir es jetzt recht schön denken nach Rom zu reisen und dort zu leben. Aber den Gedanken von da wieder zurück nach Norden könnte ich nicht ohne schaudern denken; dass hiesse nach meiner Vorstellung so viel: als sich selbst lebendig begraben. Stille zu stehen lasse ich mir gefallen, ohne Murren, wenn es das Schicksal so will; aber rückwärts gehen ist meiner Natur zu wider, dagegen empört sich mein ganzes Wesen.

Ich bin eine Zeitlang faul gewesen und fühlte mich durchaus untüchtig etwas zu machen. Von innen heraus wollte nichts fliessen der Brunnen war versiegt ich war leer; von aussen wollte mir nichts ansprechen ich war stumpf und so glaubte ich denn am besten zu thun, nichts zu thun. Was nützt uns am Ende das Arbeiten, wenn nichts damit gemacht ist; der Saamenkorn muss eine lange Weile in der Erde liegen, wenn man sich von Ernte was versprechen will.



CASPAR DAVID FRIEDRICH, SELBSTBILDNIS
ZEICHNUNG

Gehaben Sie sich wohl im milderen Himmelstrich und unter erhabeneren Naturumgebungen, und grüssen Sie so mit Ihnen gleiche Schätze der Natur und Kunst geniessen, die Gebrüder Veith, Mardorf aus Dessau, Senf u. a. m. nur den Kammerherr v. Ramdor nicht.

Der Vetter wird wohl auch schreiben.

Gott befohlen!

C. D. Friedrich.

N. S. Sollten Sie Gierken einmal sprechen, wenn er aus Neapel nach Rom oder Sie nach Neapel kommen sollten, so bitte ich ihm zu sagen wovon ich Sie gebeten.

II.

Dresden den 10t Juli 1822.

Liebe Liene

Wenn ich dir alles und jedes genau und umständlich beschreiben wollte was den lieben langen Tag hindurch um mich her geschehe und gesprochen würde, wie du es gethan, liebe Line, dann erhieltest du einen grossen Bogen unbeschriebenes Papier als Brief von mir. Alles ist Stille — stille — stille um mich her; diese Stille thut mir zwar wohl, aber immer möchte ich sie nicht in einem so hohen Grade um mich haben. Allein geniesse ich mein Frühstück; (Wilhelm trinkt seit einigen Tagen Thee zu Hause) allein verzehre ich mein Mittagsessen; allein mein Abenbrod — Ich gehe aus einer Stube, aus einer Kammer in die Andere allein und immer

* Die zwei Briefe, die hier mitgeteilt werden, gehören einer kleinen Sammlung Briefe Caspar Friedrichs, die mir bis jetzt gelungen sind auszuspüren. Der erste Brief ist an einen Jugendfreund aus den Studienjahren in Kopenhagen, den dänischen Maler J. L. Lund adressiert und ist, ein Jahr, bevor Friedrich, 1817, ein kleines Gehalt von der Dresdener Akademie erhielt, geschrieben.

Der zweite Brief ist an seine um 19 Jahre jüngere Frau Caroline, geb. Bommer, die er 1818 als Vierundvierzigjähriger geheiratet hatte, geschrieben. Sie wohnte den Sommer mit der dreijährigen Tochter Emma bei Kerstings bei Meissen. Um diese Zeit bis zu seinem Tode 1840 wohnte Friedrich „an der Elbe“, jetzt Terrassenufer Nr. 13.

Andreas Aubert.

** Chr. W. H. Eckersberg, dänischer Maler, geb. 1783. Reformator der neueren dänischen Malerei.



CASPAR DAVID FRIEDRICH, STUDIE. GETUSCHTE FEDER-ZEICHNUNG.
WAHRSCHEINLICH BILDNIS SEINER FRAU

allein; es thut mir wohl aber immer möchte ich es nicht so haben. Die Abende gehe ich aus über Feld und Fluhr, den blauen Himmel über mir um und neben mir grünen Saat grüne Bäume und bin *nicht allein*; denn der so Himmel und Erde schuf ist um mich und seine Liebe stützet mich, und seine Liebe stütze auch dich und euch alle in Dörfchen.

Als das Wetter am Sonnabend aufzog war ich recht besorgt um dich, habe ich aber gefreut, dass ihr es auf dem Schiffe so glücklich und ohne grosse Angst überstanden habt.

Im grossen Garten ist ein nicht unbedeutender Fleck Grass weggebrand nicht etwa von der Sonne sondern von Feuer; von Strählen ist man mit Spritzen gekommen um es zu löschen.

Ich bin gesund und guter Dinge, sei du es auch und bade dich und die Emma fleissig und schreibe bald und oft.

Unsere Tauben brüten fleissig jedoch weniger das Weibchen als das Männchen.

Heute ist das Bier gekommen und die Wäschfrau ist da gewesen.

Bald hätte ich die Hauptsache vergessen. Zu deinem Geburtstage werde ich nicht in Meissen sein und die Sandtörtchen wollen wir lieber zu einer anderen Zeit aufschieben. Die Natur bietet jetzt so viele Leckereien dar dass man, wie ich glaube füglich die gekünstelten Leckereien entbehren kann, die ohne dies nur den Magen verderben.

den 11[t]. Das Erste was ich diesen Morgen gethan habe ist: dass ich einen jungen angehenden Mänschenquäler, einen Floh, ermordet habe. — Unser Wirth den ich gestern besucht leidet noch immer an den Augen. — v. Kügelgens reisen diesen Morgen in aller Stille ohne von jemanden Abschied nehmen zu wollen von hier. — In der Nähe vom Rampischen Schlag haben Schnitter in diesen Tagen einen nackten erschlagenen Menschen gefunden im Getreide —

Eben ist H Uhlemann hier gewesen und hat ein Loos der Gothaischen Lotterie gebracht es ist bereits die vierte Ziehung — welch ein Nachlässigkeit!

(Der Brief hat keine Unterschrift.)





MORIZ VON SCHWIND, TRITONEN UND NEREIDEN.

MORIZ VON SCHWIND

AN FRANZ VON SCHOBER*

Anfangs 1833.

Es ist vielleicht die schlimmste Folge alles erlittenen Unheils, dass ich in Verhältnissen, die mich am Ende einzig beglücken können, anfange lässig zu werden; darum will ich aber jetzt gleich, wo ich Deinen Brief mit Freuden und einiger Erschütterung gelesen habe, so ausführlich ich es vermag, antworten. Ich habe heute eben den Anfang gemacht, die unverzeihlich vernachlässigten Verbindungen wieder vorzunehmen, und mit Gewalt an meine Mutter geschrieben. An Dich zu schreiben ist mir leichter und schwerer, als an jeden Andern, leichter weil ich alles sagen kann, schwerer, weil ich alles sagen muss. Es ist für mich das beste und für Dich das angenehmste, wenn ich eben so viel erzähle oder das nächste beantworte. Wegen dem Geld sei unbesorgt, mein nächster Brief an Armbruster wird das nöthige veranlassen, obwohl ich die Weisung schon hinterlassen hatte. Lange, denke ich, werden die Verhandlungen nicht mehr dauern. Jetzt sage mir aber, ob Bauernfeld** des Teufels ist. Ich habe mit meiner Arbeit Plage genug und werde noch mehr Nüsse aufzubeissen finden, ich hoffe aber manchen auszustechen, der gewohnt ist, mich über die Achsel anzusehen, meine nächsten Freunde sollen mich aber einigen Vertrauens werth halten. Ich bin zum Glück gewohnt, mich nicht leicht aus dem Context bringen zu lassen, und so sehr ich fühle, dass ich meinerseits zu angegriffen bin und anderseits mit dem Fremdartigen des Styls und der ungewohnten Grösse so zu kämpfen habe, dass ich die Leichtigkeit und den Fleiss, mit dem ich sonst gearbeitet, stark vermisse, so verdriesst mich doch die Arbeit nicht, und ich lasse die Hoffnung nicht fahren etwas Tüchtiges zu Stande zu bringen. Ich habe den ganzen September zugebracht mit Lesen, Componiren und einer grösseren Zeichnung, auf die ich meinen Accord machte. Ich bekomme für die ganze Arbeit 3600 fl. Etwas kann ich auf jeden Fall ersparen, so dass ich werde nach Italien reisen können, wonach meine Sehnsucht täglich grösser wird. . . . Indessen habe ich mich halb aus Grundsatz, halb aus Instinkt, ziemlich angenehm eingerichtet. Ich wohne in der Carlstrasse, Cornelius* beyläufig gegenüber in einem sehr grossen und honetten Zimmer. Für Donnerstag Abend habe ich mit noch immer gleicher Lust Anstalten zur Aufführung Händel'scher Sachen getroffen. Meine Landsleute, Kaulbach,** Wrangl (ehedem Capitän in der russischen Garde, derzeit Maler, mit einem tüchtigen Talent, überhaupt ein sehr liebenswürdiger und geistreicher Mensch und sehr geneigter Freund), der alte Eberhard, die beyden Olivier's als Sänger (der Landschaftsmaler ist Secretär an der Academie an Schorn's Stelle, der nach Weimar ist), Schlotthauer,*** Hermann, der in Wien bei Bruchmann bekannt war, versammeln sich und hören mit Andacht unsere Arien und Chöre. Du solltest Dich

* Legationsrat Franz von Schober, ein geborener Schwede, auch als Dichter bekannt, später der Mann Thekla von Gumperts (1798—1882), halb Jugendfreund und halb Mäcen Schwinds aus dessen Wiener Zeit.

** Eduard von Bauernfeld, der Wiener Lustspieldichter.

* Gemeint ist der Maler Peter von Cornelius.

** Der Maler Wilhelm von Kaulbach.

*** Maler, Corneliusschüler.



MORIZ VON SCHWIND, REITER INS THAL ZURÜCKBLICKEND

wundern, mit welcher Grazie ich Passagen zu singen weiss. Item man unterhält sich. Cornelius hat sich ansagen lassen, war aber noch nicht da. Freytag sieht man sich im englischen Kaffeehaus, einen anderen Tag in jeder Woche gehe ich entweder zu Schnorr* oder zu Riedl, wenn Du Dich an dieses kleine Mädl erinnern kannst? sie spielt gut Klavier und ist ein lustiges Ding. Sonntagsabend wird Tarock!! gespielt, so gänzlich unmöglich ist dieser Tag erträglich zuzubringen. Du wunderst Dich wahrscheinlich schon, dass Cornelius nicht auf dieser Besuchsliste steht, aber ich kann nicht anders, als so selten als möglich hingehen. Ich soll es ansehen, wie ich will, es ist keine Freude, bey ihm zu seyn. Wie ich hier ankam, besuchte ich ihn gleich, bedankte mich für die Mühe, die er sich gegeben, und ersuchte ihn, wenn ich mit meiner Eintheilung würde im Reinen seyn, ihm meine Gedanken mittheilen zu dürfen; was antwortet mir der kleine Teufel? „Das wird nothwendig seyn“ und fängt überdies von des Königs Misstrauen gegen solche, die noch nicht in Fresco gemalt haben, zu fackeln an, als wäre es ihm nicht recht, dass ich diesen Auftrag habe. Es war aber bis jetzt nichts nothwendig, als dass ich ihm von meinem ganzen Plan kein Wort gesagt habe. Mit der ersten Zeichnung war ich bei ihm und bat ihn um seine Meinung (ob ich) mit der Behandlung des Raumes auf dem rechten Wege sey; was erhalte ich für eine Antwort? „Die Wiener Academie sind Sie los.“ Was ist das für verrücktes Zeug. Es ist ihm jetzt blos darum zu thun von mir zu sagen, ich hätte bis jetzt lauter schlechte Teufeleyen gemacht, weil er bis jetzt jedem Esel eher zur Arbeit verholfen hat, als mir, und ging ich ihm in die Klauen, so poltert er mir in alles hinein, um mir weiss zumachen, ich könne nur durch seine Mitwirkung etwas zu Stande bringen; ich bin aber gar nicht der Meinung, dass ich einen so respektablen Antrag* nur bekommen, damit der Herr Direktor seine Macht zeigen könne. Ich will meine Arbeit in Freuden machen, sonst weiss ich, dass es eine Lumperey wird. Die Beschränkungen, die von dem Bauherrn ausgehen, werde ich mir nicht gefallen lassen, sondern sie zu meinem Vortheil benützen, und überdies lässt er sich nichts einreden und prügeln kann man ihn nicht wohl, also ist da nichts zu ändern. Von der Academie brauch' ich aber gar nichts mehr, wenn ich guten Rath brauche, werd' ich ihn zu holen und zu benützen wissen. Es ist ganz im Zusammenhang mit seiner Art zu arbeiten. Er malträtirt sich selbst, so wie er es anderen möchte angedeihen lassen. Sein rasender Verstand bringt Unglaubliches hervor, aber die Freundlosigkeit geht ins Schauderhafte. Ich, der ich mit seinen Härten vertraut genug bin, habe mich der Kreuzigung gegenüber gerade so befunden, als Einer, der das erste Mal in die Glyptothek kommt. Es ist gerade zum Teufelholen, ja der Johannes geht ins Lächerliche über. Solche Sachen erweitern die Kluft zwischen ihm und der Welt immer mehr und er wird sich um allen Einfluss bringen . . . .

* Julius Schnorr von Carolsfeld.

* Schwind hatte auf Vorschlag Cornelius' 1832 den Auftrag erhalten, in dem von Klenze errichteten Königsbau in München ein Zimmer mit Darstellungen aus Tiecks Werken auszumalen.

LUDWIG RICHTER

AN J. SCHNORR VON CAROLSFELD

Theurer Freund.

Da sich durch Hr. Thäter eine Gelegenheit, Dir einen Brief zukommen zu lassen, darbietet, so ergreife ich selbige um so eifriger, da es ohne dem längst mein Wunsch war, Dir zu schreiben.

Ich möchte fragen wie es Dir geht, wenn ich es mir nicht im Allgemeinen zu gewiss mit: gut, beantworten zu können glaubte, und um mehr zu wissen, es selbst sehen müsste. Und in der That ist auch mein Lieblingswunsch und meine ferne freudige Hoffnung, noch einmal in meinen Leben einen kurzen Blick in das ächte Kunstleben der Münchner grossen Künstler und ihrer Schulen thun zu dürfen, eine Hoffnung, die mich so oft bewegt, und nach der ich verlangend aussehe, wie das Kind nach dem noch sehr fernen heiligen Weihnachtsabend.

Vielleicht weisst Du, dass ich als Lehrer der Zeichnenschule an der Meissner Porzelanfabrik! angestellt bin, einem wahren Sibirien für jeden Künstler, der noch Einen Grad Wärme für Kunst im Herzen hat. Ja ich gestehe Dir, ich vermöchte hier nicht zu leben, wenn ich in Rom nicht mit der Kunst zugleich jene köstliche Perle gefunden hätte, für welche man alles auch noch so liebe hingeben, und mit diesem Schatze glücklich leben könnte. Und letzteres ist denn auch wirklich der Fall, ich habe eine liebe wakre Frau, ein kugelrundes, kerngesundes wildes Töchtergen, und einen Vater im Himmel, dem ich wohl vertrauen kann, da ich gar wunderliche Beweise seiner Liebe und Fürsorge erfahren habe und noch täglich erfahre, denn ich bin einer von jenen, die recht um's tägliche Brod zu bitten haben, weil es eben immer nur von einem



LUDWIG RICHTER, BEGEGNUNG AUF DER LANDSTRASSE. SEPIAZEICHNUNG



ALFRED RETHEL, STUDIE. BLEISTIFTZEICHNUNG

die vier Wände meiner Stube und meines Herzens so recht erquiklich hineinscheint, dann mag's draussen immerhin verdriesslich und trübe aussehen, toll und kunterbund hergehen, es rührt mich wenig.

Wie reich und schön mag Dein Leben seyn, innerlich und äusserlich, ich möchte gern ein Jahr mit einen Deiner Schüler tauschen, um noch etwas Rechts zu lernen, denn Deine schönen Landschaftszeichnungen gehen mir immer noch im Kopf herum, und was ich Dir zu verdanken habe, weiss ich am besten, und bekenne es laut oft genug. — Wenn ich einmal ein Bild gemalt habe, dessen ich mich nicht zu schämen brauche, so habe ich wohl grosse Lust, es zur Münchner Ausstellung einzusenden, und dann darfst Du mir ein recht aufrichtiges Urtheil nicht versagen. — Es ist mir sehr tröstlich, zu sehen und zu fühlen, dass ich noch immer vorwärts schreite, und meinen Culminationspunkt also nicht erreicht habe; freylich ist es mir jetzt ein grosses Hinderniss, gar so oft mit Arbeiten beschäftigt zu seyn, die mich so selten zu eigentlichen Kunstwerken kommen lassen. Doch tröste ich mich dann mit Hanns Sachs, und flike sechs Tage lang die Schuhe, und lebe am siebenten der

Tag zum Andern reichen will; nun habe ich den lieben Gott die leeren Schränke und Vorrathskammern überlassen, der mag sie immer füllen, und thuts auch so, dass wir doch immer vollauf haben. Ich denke eben, der alte Wirthschafter, der das Oelkrüglein und den Mehlkasten füllte, ist ja noch nicht gestorben, und wahrlich er giebt noch ganz andere Speise! — Wenn nun diese helle Sonne in

Kunst . . . .

Hast Du einmal eine freye Stunde, und ich könnte einige Zeilen von Dir erhalten, so würden mir selbige eine sehr, sehr grosse Freude, und ein Zeichen seyn, dass Du mich nicht vergessen hast. Gott sey mit Dir!

Meissen am 3ten Aug. 1829.

Dein treuer Freund Ludwig Richter.

ALFRED RETHEL

AN SEINE ELTERN

MITGETEILT VON LUDWIG GURLITT*



ALFRED RETHEL, SELBSTBILDNIS. ZEICHNUNG

Frankfurt a. M. Sonntag d. 19. August 38.

Liebe Eltern!

Um meiner alten Gewohnheit treu zu bleiben, müsste ich schon längst Euch Lieben ein Brieflein zu geschickt haben, und zugleich so mir den Genuss versicheren dass ich auch bald von Cöln ein solches erhalten werde, doch offen gestanden, ich war u. bin noch wirklich in Verlegenheit was ich Euch schreiben soll; denn seit unserem grossen Verluste hat, ausser meiner Kunst mich nichts mehr so recht interessiert u. selbst da fehlte so das rechte Feuer, dies ist wohl den starken letzteren Eindrücken zuzuschreiben, die um kurz zu sein, mich ein bischen abgestumpft haben; ein Gedanke der in diesen Zustand mich zu weilen heimsucht u. bei dem ich gerne länger verweile, ist der geheimnissvollen Zukunft zugewand, u. sonderbarer weise erscheint mir derselbe sehr beruhigend u. erfreuend u. zwar für uns Alle ohne dass ich mit Bestimmtheit Grund u. Ursache angeben könnte; sollte diese Ahndung Täuschung sein?! O gewiss nicht; mit freudiger Zuversicht wollen wir uns derselben hingeben! hat doch die ernste düstere Gestalt deren Erscheinen uns so schrecklich war die schwerste unserer irrdischen Sorgen mitleidig hinwechgenommen u. in einer wehmühtig freudigen Gewissheit umgewandelt, so dass wir nun, in derselben einen tröstenden Gottgesandten erblicken, diese wird wieder erscheinen doch in einem heiterern Kleide u. unserer Blicke der Welt u. ihren Schönheiten u. Freuden wieder zuwenden, u. uns aussöhnen mit einem bösen Schicksal! —

Mit meiner Kunst geht es gut; gestern bin ich mit der Untermalung meines Max-Milian fertig geworden u. habe Ursache zufrieden zu sein; Morgen nehme ich meinen Gustav Adolf wieder vor u. hoffe damit in 4—5 Wochen fertig zu sein recht sehr freue ich mich, über eine gewisse Leichtigkeit u. Bestimmtheit, mit welcher ich diese kleinen aber keineswegs leichten Bilder jetzt male, ein Beweiss dass ich voran gekommen bin. — Leid that es mir meinen Daniel nicht nach Düssdf. schicken zu dürfen, ein Umstand, dass Alles was im Besitz des Instituts ist, nicht aus demselben heraus darf, welcher mir erst nach dem ich schon das Geld in Händen hätte zu Ohren kam, es ist ein Statut welches der Stifter vor seinem Tode gemacht hatte, u. gegen das sich nichts machen lässt; dafür wird das Bild aber in diesem Augenblick für den hiesigen Kunst-

---

* Rethel war 22 Jahre alt, als er diesen Brief schrieb. Eines seiner Hauptwerke, den „heiligen Daniel in der Löwengrube", hatte er schon im gleichen Jahre vollendet und berichtet nun über weitere Arbeiten, die er unter den Händen hat. Ein echter Rethel-Brief: ernst, schwermütig, mit dem Leben ringend, das ihm so schwere Rätsel aufgiebt.

Die Schrift ist fest, klar, flüssig: eine echte Künstlerhand.

Mit der Rechtschreibung Rethels steht es nicht besser als mit der des Moriz von Schwind. Dass er freilich Max-Milian statt Maximilian schreibt, ist jedenfalls als Scherz aufzufassen. Anderes gegen Grammatik und Rechtschreibung diene all Denen zum Trost, die künstlerisch etwas leisten, Denen zum Verdruss, die vollendete Schulmeister-Kenntnisse haben, aber trotzdem keine — Rethel werden! Ludwig Gurlitt.

verein zum Austheilen unter den Mitglieder auf Stein gezeichnet, u. warscheinlich spähter von Provessor Schäfer* in Kupfer gestochen, beides Sachen die ihn bekannt genug machen.

Seit vergangenen Mitwoch sind Herr u. Madame Springsfeld auf 14 Tage nach Stuttgart abgereisst: sehr ungewohnt ist es mir dass ich an dem Hause jetzt vorüber gehe ohne einzukehren fast täglich war ich in der letzteren Zeit dort, jeden Dienstag bin ich mit meinem Direktor Veit dort zu Tische, auch ist Sonntags allemal ein Gedeck für mich bereit, es sind jetzt wirklich ausser dem Atelier die angenehmsten Studen die ich dort zu bringe; viele Grüsse von Beiden. — Georg war hier, der arme Schelm sah schlecht u. angegriffen aus, es ist ein herzensguter Mensch! —

Lieber Vater ich kann nicht umhin zum Schlusse die längst vorgeschlagene Reise in's Oberlang (?) bei dir noch einmal aufzufrischen; wenn es irgend möglich ist so schüttele den Kontoirstaub ab u. nimm lieber den Reisestaub dafür, besonders da jetzt die drückend heisse Jahreszeit vorüber ist u. der angenehmere u. poetischere Herbst uns entgegen winkt; Thue es die Reise selbst ist ja jetzt so leicht u. angenehm u. gewiss nicht kostspielig. Es würde ausserordentlich freuen! Der liebe Otto wird jetzt warscheinlich auch bald seine Academie bezieh'n, Heil u. Seegen auf den Beginn seiner kaufmännischen Cariere! Schreibt mir bald wie es sich mit der Harcofschen Geschichte dreht und wendet. Lebt wohl und seit herzlich gegrüsst

euer Sohn

Alf. Rethel.

* Gemeint ist wahrscheinlich der Kupferstecher E. E. Schäffer, geb. in 1802 Frankfurt a. M.

ANSELM FEUERBACH

AN SEINE ELTERN

Paris, den 8. August.

Meine lieben Eltern.

Es ist nun bereits wieder ein Monat herum in Paris, ich bin in die Höhe unseres Hauses gezogen und habe ein kleines Zimmerchen zu 16 fr. erwischt, Roux und noch einige Bekannte wohnen um uns herum, ich habe fünf kleinere Kopien gemacht. Die spanische Gallerie, wird erst in einigen Wochen eröffnet, und die schönsten Bilder von Murillo und Rippera sind schon auf Monate abonirt ich muss Dich also liebe Mutter mit einem kleinen Spanier schon noch vertrösten bis es Luft wird, ich habe aus der Mediceischen Gallerie Rembrandt und Veronese kopiert, hauptsächlich werde ich Portraits kopieren, Köpfe; wir haben hier die grosse Hochzeit zu Canan von Veronese. Auf dem Louvre wird im ganzen sehr schlecht gemalt, und das kommt, dass der grösste Theil der Copisten Damen sind, überhaupt dieser Damendilettantismus grosse Sachen zu malen ist hier in der schauerlichsten Gestalt; da stehen sie hoch auf ihren Leitern und kopieren alle kollosal. Die schönsten Bildern sind umstellt und belagert und nun hat man täglich den Ärger, wie die alten Bilder verhunzt werden. Im ganzen ist es mir hier ganz heimisch, nur ist die grässlichste Hitze hier und ein immerwährendes Getöse. Das Einzige, was mir hier körperlich fehlt ist, dass ich beinahe alle Nächte schlaflos zubringe und dass mich während ich geistig ruhig bin, täglich eine solche körperliche Unbehaglichkeit quält, die nicht zu beschreiben ist. Neulich hatte ich einen Tag ein so heftig Fieber, dass ich nicht mehr gehen konnte und mich augenblicklich zu Bette legen musste, da fiel ich gegen Abend in Schweiss und Schlaf und das war die einzige Nacht, wo ich eigentlich fest geschlafen ich bin immer noch merkwürdig angegriffen und habe viel Kopfschmerzen. Meine einzige Erholung sind die Morgenstunden im Louvre, da ist es kühl und still, aber schon um 11 Uhr kommt ein solches namenloses Geschwirre von Fremden um einen herum, dass man Kopf und Sinn fest



ANSELM FEUERBACH, SELBSTBILDNIS

* Dieses ist einer der Briefe, die demnächst, von Herm. Uhde-Bernays und G. J. Kern gesammelt, erscheinen werden.

auf die Arbeit richten muss, um nicht irre zu werden.

Nächste Woche mache ich mit Carl und noch einem Maler auf 8 Tage eine Fusstour nach dem Ozean, wo ein kleines Bad ist ganz in Felsen da will die Bilder seht, werdet ihr es schon finden, selbst die Reise hierher war keine Erholung, wir fuhren eben die ganze Nacht auf der Eisenbahn und wie das Leben hier ist ein ruheloses Laufen und Springen wovon ihr keinen Begriff habt. Abends liefen wir



ANSELM FEUERBACH, GEWANDSTUDIE

ich tüchtig baden und ruhen und zeichnen und dann mit frischer Kraft zurückkehren ich habe es durchaus nöthig und Geld brauchen wir nicht mehr als wenn wir hier blieben. Ich habe nun seit ich bei euch war, keinen Tag ausgesetzt im Arbeiten, wenn ihr oft in die Umgegend aber auch da ist die Bevölkerung, so wie bei uns in einer kleinen Stadt. Ob ich den Winter hier ein Bild malen kann, ist sehr die Frage, weil erstens über den Ankauf meiner Bilder noch Alles ungewiss ist, und dann das Atelier hier

sehr theuer kommt, ein Modell erhält hier täglich 5 Franken. Verkaufe ich mein grosses Bild dann lässt es sich schon machen, ausserdem müsst ich in eine wohlfeilere kleinere Stadt, wo ich mit Ruhe ein Bild für Berlin malen kann. Ich richte mich auf Alles, meine Copien hier muss ich für mein ganzes Leben brauchen können, ich male sie klein, so habe ich sie besser in der Gewalt sowohl in der Ausführung als auch beim Transport. In ein paar Monaten wird mein Zimmer ganz ausgefüllt sein. . . . .

Diesen Winter muss ich auf jeden Fall ein grosses Bild malen, und zwar etwas Ausgezeichnetes; wenn ich noch 2 Monate kopirt habe dann habe ich einen Fond für lange Zeit, besonders da ich Alles für einen Zweck kopiere und ich die Composition, die ich in einer schlaflosen Nacht mir ausgedacht, ganz im Geiste habe. Den Tag über bei dem Lärmen und Getöse ist's unmöglich etwas ruhiges zu denken. Dann geht man müde zu Bett, ist aber so aufgeregt, dass man nicht schlafen kann, dann kommen alle Gedanken mit doppelter Gewalt . . . .

Sowie ich die Gewissheit habe, dass ein Bild verkauft ist, dann mache ich meine Eintheilung wie und wo ich am billigsten in Ruhe mein grosses Bild vollenden kann. Geht es hier nicht, da die Auslagen zu gross sind, dann muss ich mich wohl entschliessen irgend in eine kleinere Akademiestadt zu gehen. Jezt ist mir's ganz gleichgültig wo ich mein Bild male, was ich hier gesehen und gelernt habe, wird mich immer umschweben, das werde ich nie vergessen; um in Paris lange zu leben gehören grosse Mittel, das kann ich nicht auf die Dauer; dafür aber sind die Eindrücke so lebendig in mir, wie gemalt werden muss, dass mehr als ein Menschenalter nicht hinreichen würde, sie je zu verlöschen. Ich will die französische Kunst aus dem Fundament kennen lernen und dann ganz in mich zurückkehren, denn das ist und bleibt mehr als je meine Ansicht, dass jeder in sich einen Fond hat, der grösser ist als Alles angelernte. — Ich habe viel Mut und Hoffnung für meine jezige Composition, die ich geistig auf dem Louvre während dem Copieren ausarbeite, bis sie so klar ist dass ich sie zur Leinwand bringen kann. —

Sowie liebe Mutter ein Platz frei ist will ich eine kleine Copie machen nach einem Spanier, die doch die grössten von allen sind. —

Ich habe so schlecht und unleserlich geschrieben, aber wie gesagt, diese körperliche Unbehaglichkeit lässt nie nach, ich kann nicht viel Worte machen. Innerlich bin ich mir so klar dessen bewusst was ich will und soll ja ich kann sagen, endlich sind alle diese, ewigen Zweifel zum Durchbruch gekommen, ich kann nun klar meinen Weg gehen. Und lieber, guter Papa wie geht es Dir denn? Ich denke stündlich an Euch und freue mich, dass ihr doch eure Berge habt eine Natur, die hier und in Antwerpen nirgends zu finden wäre. Wie ist es denn mit dem Gehen, bis nächstes Frühjahr bringe ich die Copien mit die werden den lieben Papa freuen. Wenn doch nur die Ausstellung in Freiburg wäre, ich möchte so gerne Euer Urteil über meine Bilder hören.

Sowie ich mich wieder gestärkt und wohl fühle schreibe ich Euch einen lieben, langen Brief, so weiss ich kaum was ich erzählen soll ich bin so mitten drin, wenn ich erst viel hinter mir habe dann werde ich auch ruhiger. — Jeden Tag noch entdeckte ich herrliche Sachen auf dem Louvre. — Nun Adieu, ihr lieben, lieben Eltern, denkt dass ich vernünftiger bin als der Brief geworden ist, bald recht viel Gutes und Liebes. Euer Anselm.

Liebes Emilchen recht viel Dank für Deinen so netten Brief.

Mein Pass wird diesen Monat ablaufen, und am Ende ist doch das Beste sich einen neuen schicken zu lassen. Oder ich lasse ihn ruhig ablaufen, da sie mich gewiss immer nach Hause werden reisen lassen; dann sparen wir doch das Porto.



ARNOLD BÖCKLIN, TRITON UND NEREIDE. FARBIGE ZEICHNUNG
MIT GENEHMIGUNG DER PHOTOGRAPHISCHEN UNION IN MÜNCHEN

ARNOLD BÖCKLIN

AN OBERST MERIAN-ISELIN

Rom, den 26. Sept. 65.

Geehrtester Herr!

Diesen Sommer wurde ich durch allerlei Gründe abgehalten, Ihr wertes Schreiben zu beantworten. Anfangs war ich mehrere Wochen fieberkrank und nachher schwach und muthlos zur Arbeit und erholte mich erst, als die grosse Hitze anfing. Dieser Zustand hatte auch auf das Bild Einfluss und erst nach einigen Monaten, da Hitze und Zweifel mich in die Wette geplagt hatten, fing der Weg wieder an sich zu ebnen. Dass diese Zustände nicht mittheilsam machen, hat wohl jeder Mensch, der nicht von Eisen ist, schon erfahren müssen, und glaube deshalb auf Ihre Nachsicht rechnen zu dürfen. Wegen eben der Unzufriedenheit mit der Arbeit schob ich auch das Photographieren auf und glaubte Ihnen damit einen entmuthigenden Anblick erspart zu haben, indem ich ein reiferes Stadium des Bildes abwartete.*

Ihre Bemerkung, dass ein Staffeleibild nicht wie eine Decoration dürfe behandelt werden, sondern dass mit der Stimmung eine genaue sachliche Durchbildung zu verbinden sei, ist ganz der Ausdruck meiner Ansicht in Betreff dieses Bildes. In andern kann vielleicht die Detaillierung vorherrschen, wieder in andern die decorative Erscheinung je nach den leitenden Grundgedanken hierüber zu sprechen würde zu weit führen. Meine Ansicht ist die, dass der Beschauer das Bild nicht dürfe müde werden, dass alles Einzelne zwar zum Ganzen sprechen müsse, manchmal ganz untergeordnet, aber an sich soll es schön sein. Die schönen Künste sind nicht zur Qual der Menschheit da, sondern zur Freude. Um diese Durchbildung erreichen zu können, habe ich in den letzten Jahren allerlei technische Versuche gemacht, die ich aber bei Ihrem Bild nicht anzuwenden wage, da ich von der Ölmalerei sichere Beweise der Dauerhaftigkeit habe und sich bei gehöriger Behandlung eine Vollendung und Farbenschönheit erreichen lässt, die man diesem Material gewöhnlich nicht zutraut. Nun glaube ich bis zum December oder Januar fertig zu werden, möchte mir aber noch einige Wochen mehr vorbehalten, um Urtheile zu hören und etwaige Berichtigungen vornehmen zu können. Bis jetzt habe ich die Arbeit sorgfältig geheim gehalten, um nicht durch voreilige Bemerkungen irre gemacht zu werden. Später ist aber ein Urteil Sachverständiger unumgänglich notwendig, weil sich das Auge sogar an Fehler gewöhnen kann, und werde so frei sein, auch Sie um Ihr Urteil zu bitten. Auf etwas mehr Arbeit kann es mir bei einem Bilde nicht ankommen, wo mir Gelegenheit geboten ist, dasselbe zu Ihrer und eigener Zufriedenheit zu vollenden.

Von Ihrem gütigen Anerbieten eines ferneren Vorschusses mache ich indessen dankbarst Gebrauch und bitte mir denselben im Laufe des Monats senden zu wollen.

Mit besonderer Hochachtung Ihr ergebenster

A. Böcklin.

* Es handelt sich wahrscheinlich um das von 1867 datierte, für Merian-Iselin gemalte Bild „Petrarca an der Quelle“.



OTTO PH. RUNGE, SILHOUETTE

DANIEL CHODOWIECKI

AN EINE FREUNDIN

Berlin, 6. März 1784.

Meine vortreffliche Gräfin!

Alle Ihre Briefe haben mir immer viel Freude gemacht, aber keiner soviel als der letzte vom 17. v. Monats; ich war oft um Ihre Gesundheit und Ihr Leben besorgt gewesen; Ihr langes Stillschweigen befremdete mich — und nicht ganz ohne Grund. Aber Gott Lob, dass das Uebel überstanden ist, die Folgen davon werden sich auch wieder verlieren. Ihrem lieben Briefe sieht man es nicht an, dass er mit geschwächten Augen geschrieben ist, eben die geistvolle Leichtigkeit der Hand, wie sonst.

Ich soll bald wieder schreiben. — Morgen ist der erste Posttag, nachdem ich diese Aufforderung empfing, sonst hätte ich wohl die Antwort der Dlle. Nohren abwarten sollen, sie hat Ihren Brief schon in Händen.

Ist's nicht eine Schickung der gütigen Vorsehung, dass sich, und auf so lange Zeit, so viele Fremde in dem Hause meiner liebenswürdigen (aber zum Schaden ihrer Gesundheit viel zu eifrigen) Künstlerin einquartiert haben? Sie haben mich oft um Ihre Gesundheit besorgt gemacht, wenn Sie mir die Anhaltsamkeit Ihres Fleisses beschrieben. Glauben Sie mir, meine vortreffliche Freundin, ein zarter weiblicher Körper hält das nicht aus, was ich mich von dem meinigen zu fordern traue. Aber sollte diese Gesellschaft, worunter es vielleicht reizende Stellungen und Gestalten giebt, nicht doch auch zum besten der Kunst etwas beitragen können?, wenn Sie diese Gestalten und Stellungen zuweilen mit dem Crayon unbemerkt abstehlen?, dergleichen Studien hab ich sehr viele und mit grossem Nutzen gemacht.

Aber auf die Art wie Sie, meine liebenswürdige kleine Eigensinnige, bin ich nicht zu dem geringen Grad der Vollkommenheit in der Kunst gekommen; ich müsste viel Zeit übrig haben, wenn ich in 14 Tagen keinen Crayon anrühren wollte, weil mir die Arbeit nicht nach Wunsch gelingen wollte. So geht's nicht. Gerät es heute nicht, so muss mans morgen wieder versuchen, nicht eben mit derselben Sache, mit etwas anderem — nur muss man sich hüten, nicht zu viel von den Fähigkeiten, die unser gütiger Schöpfer in uns gelegt hat, zu fodern. Freilich ist das ein Hindernis für weibliche Künstler, dass sie nicht können herumreisen und alles studieren, was männlichen erlaubt ist, aber wieviel Hindernisse liegen nicht auch diesen im Wege — wie wenig hab ich dieser Freiheit geniessen können! Und nun, da ich für das Wohl einer immer stärker anwachsenden Familie arbeiten muss, wie selten mach ich jetzt Sachen, worin ich so studieren kann, wie ich noch gern wollte und sollte.



ADOLF MENZEL, BILDNIS DANIEL CHODOWIECKIS. BLEISTIFTZEICHNUNG. MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, A. G. IN MÜNCHEN

Ich wollte gern einmal eine Folge von historischen Gegenständen bearbeiten, worin ich mich im eigentlichen grossen Ausdruck, in schönen Gewändern und malerischen Stellungen, Zusammensetzungen, Beleuchtungen üben könnte, und muss immer beim tändelnden Modekram der Romane bleiben. Für Lavater hab ich einige historische Blätter zu machen gehabt und andre sind noch zu machen, aber da kommt mir ein Genfer mit ein par Dutzend Blätter, die er zu einer neuen Uebersetzung von der Clarisse bestimmt, über den Hals; zu Salzmann seinem moralischen Elementarbuch soll ich 60 Zeichnungen liefern, wovon ungefähr der dritte Teil erst gemacht ist; dann kommt ein Däne und will zu Balders Tod etliche Blätter und ebensoviel zu den Fischern (beide von Ewald) haben, da muss ich mich in das fabelhafte gothische Alterthum hineindenken, und Bauer- oder Fischerkostüm studieren. Haben Sie denn, meine edle Gräfin, nichts von Paulson seiner Arbeit in Düsseldorf gesehen? Da er nach Rom reiste, hatte er in Hamburg etwas gemahlt, dass dort Beifall erhalten hatte, aber auf diesen Beifall kann man sich nicht sehr verlassen.

Seine Frau hab ich nicht gesehen, ich konnte nicht ausgehen, da er hier war.

Ich lebe jetzt von einem Theil meiner Familie abgesondert; meine Frau und zweite Tochter sind nach Bourg zu der ältesten dort verheirateten gereist; sie hatte ihre Mutter gebeten, ihr in ihren Wochen beizustehen. Sie hatte ihre Rechnung bis zur Mitte des Hornungs gemacht, meine Frau rechnete ihr nach und fand das Facit richtig; aber das kleine Mädchen, seines Gefängnisses überdrüssig, hatte sich daran nicht gekehrt und hatte zwei Tage vorher ehe meine Frau dort ankam ausgebrochen. Uebrigens fand sie alles in guter Ordnung und wir haben Ursach, Gott für diese glückliche Entbindung zu danken. Die Mutter hat viel Milch und das Kind viel Appetit, verursacht aber etwas Schmerzen, woran sich das arme junge Weib gewöhnen muss, glücklich ganz Mutter sein zu können.

Nun erwarte ich bald einen Brief von der Demlle Nohren, den erlauben Sie mir doch, meine gütige Freundin, mit einem Umschlag zu versehen? Unterdessen empfehle ich mich der Fortdauer Ihrer mir so schätzbaren Freundschaft und bin lebenslang mit der vorzüglichen Hochachtung

Ihr ergebenster Freund und Diener

D. Chodowiecki.

GOTTFRIED SCHADOW

AN SEINE FRAU

Stockholm, 16. September 1791.

Liebe Frau! Die Nachricht, dass ich jetzt auf dem Wege nach Petersburg bin und Dir davon in Stockholm selbst nicht Nachricht gegeben habe, wird Dich verwundern. Diese meine Abreise ist so äusserst schnell gegangen, weil gerade ein russischer Courier denselben Weg geht, wovon denn der schwedische Gesandte Gelegenheit in Stockholm nahm, mich zu überreden, dieses zu benutzen. Ich sitze hier in Grisselhamm, einem schwedischen Hafen, wo ich und ein paar Couriere das Schiff erwarten, welches uns sieben Meilen von hier ans Land setzen soll. Übrigens machen wir diese ganze Reise, ausser einigen kleinen Überfahrten, ganz zu Lande. In drei bis vier Wochen denke ich wieder in Stockholm zu sein, wo ich, um nach Dänemark zu gehen, notwendig wieder zurück muss. Adieu, meine Liebe, meine Teure; mein Herz ist zu voll, wenn ich mich so weit von Dir und meinen lieben Kindern und von Allem was mich lieb hat, entfernt denke. Lebe wohl, ich bleibe Dein Dir ganz ergebener Mann

G. Schado.

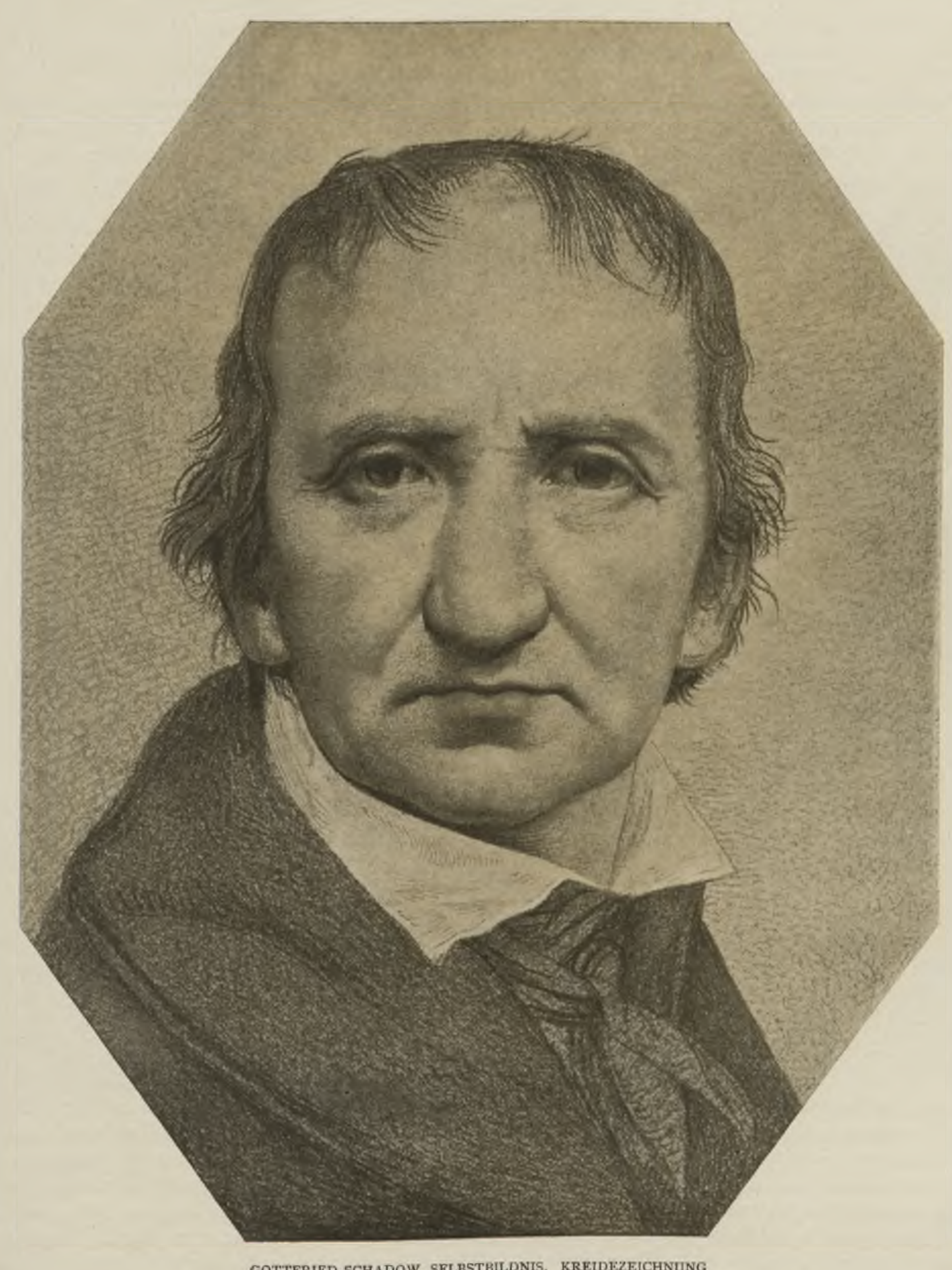
Grisselhamm, 14. September.



FRANZ KRÜGER, BILDNIS GOTTFRIED SCHADOWS. FARBIGE ZEICHNUNG

St. Petersburg, 12., 23. September 1791.

Jene Seite des Briefes war eben fertig geschrieben und ich wollte ihn zusiegeln, als die Couriere kamen und mir sagten, ich müsste auf der Stelle mit ihnen ins Boot steigen. Da ich in Finnland war, so dachte ich Dir diesen Brief aus Petersburg zu schicken, weil er geschwinder wird ankommen, als wenn ich ihn über Stockholm durch Schweden liesse zurückgehen. Ich bin nun in Petersburg und Gott sei Dank gesund angekommen und habe neun Tage auf dieser Reise zugebracht. Wegen Sturm habe ich aber auch müssen 28 Stunden auf einer Insel in den Finnischen Scheeren mich aufhalten, sonst wäre ich einen Tag früher hier angekommen. Den Courieren habe ich nicht folgen können, denn diese Leute reisen Tag und Nacht und da es des Nachts schon friert, so habe ich immer eingekehrt. Zu dieser Reise habe ich in Stockholm ein Cabriolet kaufen müssen, un-



GOTTFRIED SCHADOW, SELBSTBILDNIS. KREIDEZEICHNUNG

gefähr so ein Ding auf zwei Rädern, womit man in Italien spazieren fährt, hinten ein Sitz für meinen Jungen und einen Mantelsack. Mit einem grossen Coffre ist es überhaupt hier im Norden fast nicht möglich fortzukommen. Mein Coffre hat müssen mit vielen Sachen in Stockholm zurückbleiben. Schon durch Schweden nach Stockholm hat dieser Stockholm antreffen. Einen habe ich erst bis jetzt erhalten, de combien de choses ne faut il pas se priver.

Hier in Petersburg herrscht ein Luxus, wovon man bei uns gar keinen Begriff hat. Zu Fuss darf man gar nicht gehen und für einen Fremden ist das Wenigste zwei Pferde, mit denen er fahren darf,



GOTTFRIED SCHADOW, BILDNISZEICHNUNG

Coffre auf einem besonderen Karren mit meinem Jungen gehen müssen. Was nun das Ärgste ist, so kann ich wegen der kalten Witterung nicht wieder auf meinem Cabriolet zurückreisen und ich muss mir hier wieder ein russisches Fuhrwerk kaufen.

Briefe von Dir werde ich hier auch nicht kriegen können, denn ich bleibe nur 14 Tage hier und ein Brief von hier nach Berlin geht 12 Tage. Dafür werde ich aber, wie ich hoffe, Briefe von Dir in sonst müssen es eigentlich vier sein. Die Stadt ist freilich so entsetzlich weitläufig, dass man nicht zu Fuss fortkommen könnte. Sonst ist man hier sehr gastfrei und ich bin so ziemlich alle Tage wo zu Tische. Ausser ein paar Architekten habe ich hier noch keinen Künstler besucht. Ich bin auch erst vier Tage hier und wäre die Post gleich gegangen, so hätte ich diesen Brief auch gleich lassen abgehen. Die Statue équestre Peter des Grossen ist eigentlich

die Ursache meiner Reise und die hab ich schon gesehen. Ich hätte Unrecht gehabt nicht hierher zu reisen, nur ist das freilich alles sehr kostbar und die ausgesetzte Summe wird kaum zur Hälfte hinreichen. Dafür kann ich nicht. Ich ökonomisiere soviel als möglich. Bei alledem versuche ich beim preussischen Konsul 2000 Rubel zu erhalten und sollte der Wechsel von Herrn I. kommen, so weisst Du doch schon davon. Ohne Geld in der Hand kann man hier nicht das Geringste sehen.

Obwohl ich hier nichts zu tun habe, so vergeht doch der ganze Tag mit Visiten etc. Mein Bericht an den Minister ist wirklich fertig. Aber das Briefporto ist so entsetzlich teuer, dass ich ihn nicht von hier abschicken werde.

Wenn Du schreibst, so adressiere nach Stockholm. Ich bleibe aber noch 12 Tage hier. Umarme meine Kinder. Grüsse Bruder, Schwester und Mutter, meine Leute auch. Ich verbleibe Dein Dich stets liebender Mann G. Schado.

CHRISTIAN RAUCH

AN SULPIZ BOISSERÉE



FRANZ KRÜGER, BILDNIS CHRISTIAN RAUCHS. FARBIGE ZEICHNUNG

Berlin, 11. April 1827.

Von Herzen gratuliere ich Ihnen und München zu endlicher Bestimmung Ihrer schönen Gemäldesammlung, ich bin nun darüber beruhigt da solche uns in Berlin nicht beschieden war, dass ein hochgebildeter deutscher Fürst, welcher so mächtig und verständig mit der Tat zur höhern Bildung einwirkt, Besitzer davon geworden ist;* indem ich immer fürchtete, dass keiner in unserm deutschen Vaterlande sich dazu finden und das Ausland über kurz oder lang diese Kunstschätze verschlingen würde.

Dem guten Genius verdanken wir es also und Ihnen, dass diese immer seltener werdenden Wundergebilde uns erhalten sind. Preussen oder Bayern durften Sie nur besitzen, die einzigen Staaten, woraus Bildung hervorgehen kann, wenn der Himmel den Fürsten gnädig bleibt.

Am Sonntag bin ich mit Schinkel den neuen Museumsbau durchgegangen, welcher als Rohbau im vorigen Jahr als vollendet anzusehen war, und wo der äussere und innere Ausbau nun wieder begonnen hat; wiederholt hat sich bei mir die Überzeugung bestätigt, dass für den bedingten Zweck der Aufnahme unserer Kunstwerke, welche die Zeit vermehren soll, nichts schöneres und genügenderes erfunden werden konnte, als Schinkel zu erreichen so glücklich gewesen ist, worüber auch gebildete Reisende, Künstler und Architekten, deren ich in dieser Zeit mehrere sprach fast einstimmig mit einverstanden sind. Wenn also in etwa zwei Jahren der Bau vollendet sein wird, so dürften wir hoffen, Sie dann einmal bei uns zu sehen; Goethe's Statue hoffe ich, soll dann auch sehr avanciert sein, indem das grosse Modell noch in diesem Frühling begonnen wird, worauf ich nach so vieler Herrenstandbilder en pantalon mich ausserordentlich freue. Ich hoffe, dass man meine Sehnsucht nach etwas nackten Beinen und Schultern rechtfertigen wird, wenigstens doch die nach einem Kostüm, welches die Formen nicht allzu willkürlich versteckt. Wie sehr unser gemeinschaftlicher Freund Schlesinger und sein Restaurationsatelier fleissig ist und Licht in Dunkelheit gebracht, werden Sie wohl durch Hrn. Köser mündlich erfahren haben; es gehörte ein Künstler wie Schlesinger dazu, dem ein solches bedeutendes Geschäft, die Rettung so vieler bedeutender Bilder anvertraut werden konnte, und welches sich mit jedem vollendeten Werke auch

* Der bekannte Sammler hatte seine berühmte Galerie alter deutscher Meister der Münchener Pinakothek für 120000 Thlr. überlassen.

wirklich betätigt. Die Hrn. Schlesinger, Schinkel, Wach, Hrn. v. Humboldt lassen Sie und die Angehörigen schönstens grüssen.

Ihrer Nachsicht empfehle ich die Ihnen durch die Kunsthandlung von Gertäcker zukommende erste Lieferung meiner Arbeiten. Sie werden danach beurteilen können, wie es mit der Kupferstecherei für solche leichte Gegenstände bei uns steht. Die Regierung tut aber auch gar nichts für diesen Kunstindustriezweig. Nun leben Sie wohl, grüssen Sie herzlichst Ihren Herrn Bruder Bertram und den gemeinschaftlichen Freund Hofrat Dannecker, und schenken Sie mir ferner Ihr wohlwollendes Andenken.

ZWEI BRIEFE
BETREFFEND EIN BILD KARL BLECHENS

VON FR. SCHINKEL UND DEN FREIHERRN VON MALZAHN

MITGETEILT VON G. J. KERN*



ED. GEORGE, BILDNIS BLECHENS

Hochwürdig_r hochgeborener Herr Wirklicher Geheimer Rath,
Besonders hochzuehrender Herr Hofmarschall.

Eurer Exzellenz verfehle ich nicht in Betreff einer Preisabschätzung der beiden, das Palmenhaus auf der Pfaueninsel darstellenden Bilder des Professors Blechen, welche ich im Palais nochmals angesehen habe, mein Gutachten im folgenden gehorsamst abzugeben:

In diesen Bildern, wenngleich nur in mässigem Umfange, scheint mir die Grösse gerade dem Gegenstande recht entsprechend gewählt. Das viele Detail der Pflanzen wird noch genügend charakterisiert und wird doch nicht leer, welches durch zu grossen Massstab leicht herbeigeführt wird. Die Auffassung des Gegenstandes ist höchst originell, die Ausführung mit grossem Verstande, mit vielem Naturstudium und ausgezeichnetem Geschmack geleistet. Die tropische Pflanzenwelt in ihrer Fülle, wie sie sich hier zeigt, ist uns Nordländern fremd und der Künstler hat zu kämpfen und hat Anstrengung nötig um in dieser Region mit Freiheit zu produzieren. Die hierinn verwendeten vielen Mühen sieht man den Bildern nicht an und dies ist gerade ihre vortreffliche Seite.

Wenn ich dazu rechne, wieviel Zeit diese Studien bei den Aufenthalten in einem fremden Orte dem Künstler kosteten, so kann ich, zugleich in Beziehung der als gelungen anzuerkennenden Werke, den Preis von 100 Friedrichsd'or für jedes Bild nicht übermässig finden, wenngleich andere landschaftliche Bilder von diesem Massstab nicht so hoch dürften bezahlt werden.

Mit grösster Hochachtung verharre
Euere Excellenz gehorsamster Schinkel

Berlin, 27. Mai 1834.

❦

An den Königl. Professor Herrn Blechen
Wohlgeboren
zu Berlin (Kochstr. No. 9).

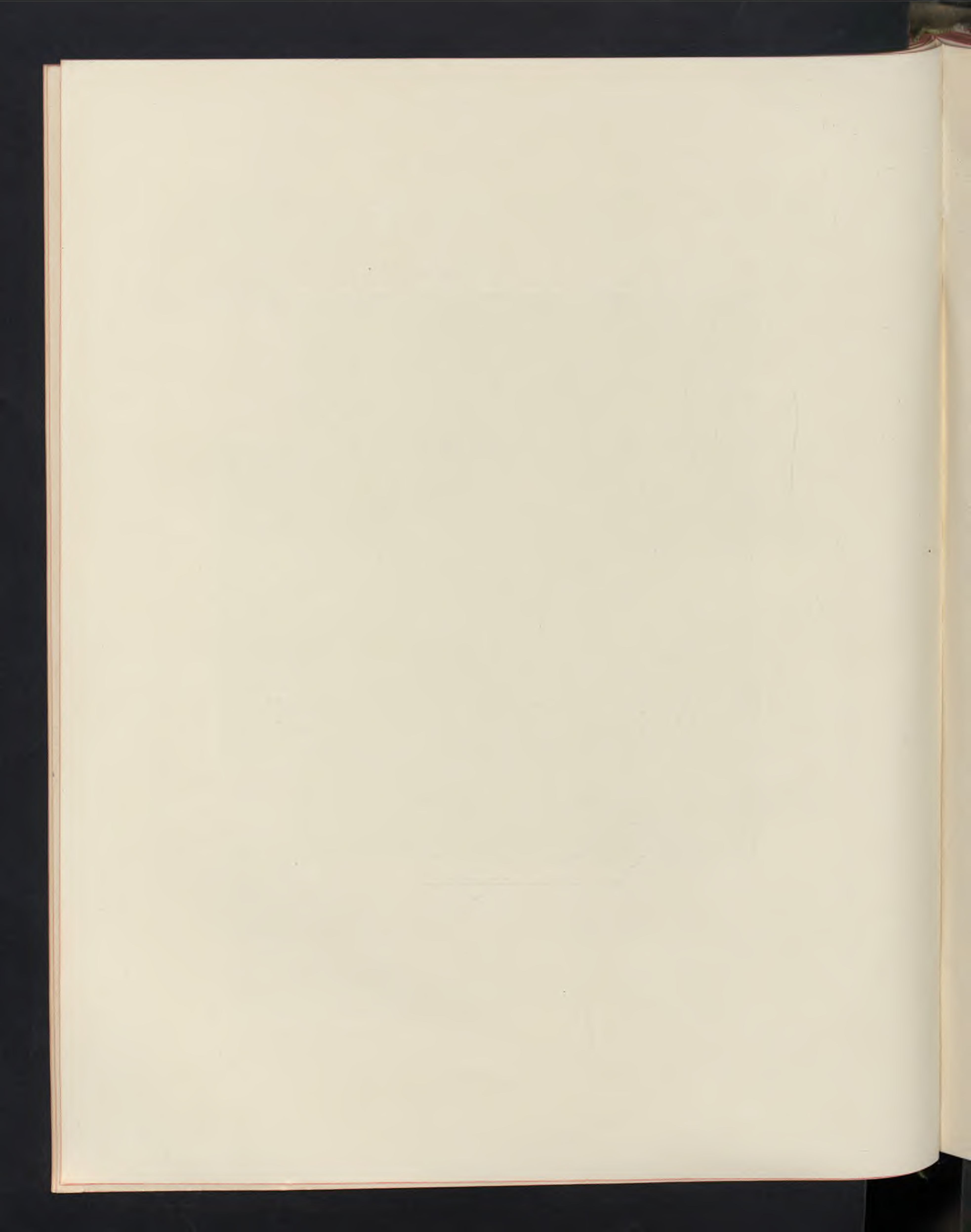
Potsdam, 30. Juni 1834.

Euer Wohlg. benachrichtige ich mit wahrem Vergnügen, dass S. Majestät der König den von Ihnen gemalten beiden Bildern, innere Ansichten des Palmenhauses auf der Pfaueninsel darstellend, die Allerhöchste Zufriedenheit haben angedeihen lassen und sich wiederholentlich sehr beifällig

* Als Ergänzung zum Quellenmaterial des soeben im Verlag von Bruno Cassirer erschienenen Buches über Karl Blechen. Abschriften dieser beiden Briefe stellte mir Prof. Dr. Seidel freundlichst zur Verfügung. G. J. Kern.



KARL BLECHEN, DER LIEBETHALER GRUND



darüber geäussert haben. Auch haben S. Majestät den von Ihnen für die beiden Bilder geforderten Preis mit in Sa. 1000 Reichsthaler Golde (in Friedri d'ors) — und die Bezahlung der Rahmen mit zusammen 38 Reichsthaler 10 Silbergroschen an den Bildhauer Paehle zu bewilligen geruht und ich ersuche Sie demnach, Ihre Quittung über obige 1000 Reichsthaler in Golde, welche auf die Chatulle S. Majestät lauten und auf dem gesetzmässigen Stempelbogen von 1 Reichsthaler 20 Silbergroschen ausgestellt sein muss, am Mittwoch den 2ten J. um 10 Uhr Vorm. im K. Hofmarschallamte vorzulegen, damit sie von mir bescheinigt werde, worauf Sie sodann den Betrag von dem Herrn Geh. Rath Schlöttke in der K. General-Staats Kassette werden erheben können.

Es ist mir sehr angenehm, Ihnen diese Mittheilungen machen zu können.

(gez.) M.
d. h. Frhr. v. Malzahn,
Hofmarschall.



KARL BLECHEN, PALMENHAUS

FRANZ KRÜGER

AN DEN MALER E. RABE*



FRANZ KRÜGER, NACH EINER ALTEN PHOTOGRAPHIE

Mein lieber Herr Rabe,

Als eine unbeschreibliche Güte von Ihrer Seite würde ich es betrachten, wenn Sie mich durch das Sitzen von einer halben Stunde zu einer flüchtigen Skizze vom Prinzen Albrecht aus der grössten Verlegenheit hülfen. Der Prinz kommt um 9 Uhr und vorher müsste die Figur schon fertig sitzen. Können Sie sich daher einmal dem weichen Pflaum entwinden, so kommen Sie um 8 Uhr heut früh zu mir. Gewiss würde ich Ihnen nicht mit einer so unbescheidenen Zumutung kommen, wenn mich nicht die äusserste Nothwendigkeit, sowie die frappanteste Ähnlichkeit Ihrer schlanken herrlichen Figur mit dem blühenden Knochengewächs des Prinzen dazu aufforderten. Ausserdem bürgt mir Ihre bewährte Herzensgüte dafür, dass Sie nicht böse werden auf Ihren treu ergebensten, Sie als sein Vorbild betrachtenden F. Krüger.

Montag früh 5 Uhr.

* Edmund Rabe, geb. 1815, Schüler Schrödters und Krügers.

Rosiger als die Lumpen, worauf ich dies schreibe, glühen stets Ihre Wangen!

Doppelt geht die Sonne mir auf, kommen Sie!! Drum machen Sie mir nicht bange!

Dem berühmten Genre-Maler E Rabe

Schnaps und Butterstullen finden Sie bei mir!

II.

Unvergleichlicher Künstler!

Sie würden mich sehr verbinden und auch Ihnen dürfte es vielleicht nicht ohne Nutzen sein, wenn Sie die Gefälligkeit hätten, Ihr schönes Bild, was Sie mir gestern zeigten, für den heutigen Tag in meinem Atelier aufzustellen, da, wie mir angedeutet worden, Personen höchsten Ranges, heut zu mir kommen wollen. Alles, was Sie sonst an Zeichnung und Gemälden fertig haben, schicken Sie ja mit. Ich sende darum so früh, weil ich die Sachen je eher je lieber haben möchte und damit Sie auch die Retouchen nicht erst beginnen und rechnen dabei auf Ihren gesegneten Schlaf, der Sie wahrscheinlich jetzt noch im Bette festhält.

Alles sende ich schon heut wieder mit Dank zurück und wird jede Auslage für Transport, Leihgeld etc. etc. dankbar wieder erstatten

Ihr ergebenster Fr. Krüger.

Sonnabend.

III.

Dem berühmten Genre und Schlachtenmaler, dem grossen Künstler Herrn E. Raabe. Wohlgeboren.

Lieber Herr Raabe, Morgen früh spätestens 1/2 6 Uhr wollen wir irgendwo im Thiergarten Kaffee trinken. Jentzen, Steffeck u. Beckmann holen mich zu der Zeit ab und Sie dürfen nicht fehlen.

Montag. Ihr F. Krüger.

IV.

Herrn Edmund Raabe, Wohlgeboren.

Haben Sie, unvergleichlicher Künstler, wohl die Güte, mir bis heut Mittag schriftlich wissen zu lassen, wie der äusserste Preis jedes Ihrer vortrefflichen Bilder auf der Ausstellung (der Werdemart* u. die betrunkenen Officire) ist? — Ich bin danach gefragt worden; ich muss bis heut Abend darüber Auskunft geben.

Mit unnennbarer Anhänglichkeit und unaussprechlicher Liebe Ihr Sie als Muster Künstlerischer Genialität und Liebenswürdigkeit betrachtender

d. 14. Okt. 40 F. Krüger.

Ihr Werdemarkt, lieber Herr Raabe ist, wie natürlich heut gekauft.

Ich gratuliere! F. Krüger.

* Wahrscheinlich ein Bild „Ansicht des Werderschen Marktes".

ADOLF MENZEL

AN DEN JUNGEN CARL ARNOLT*

Gutes Carlchen!

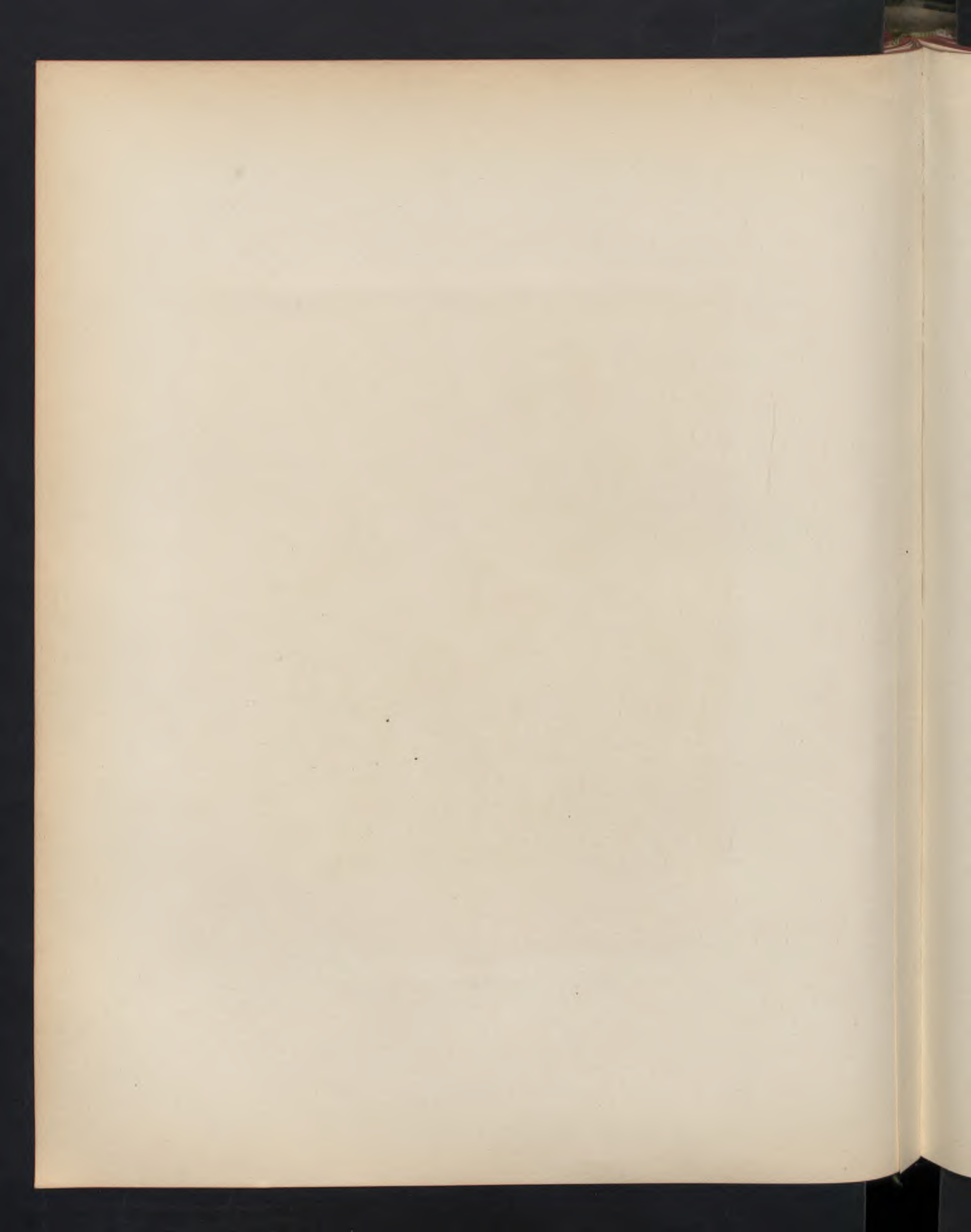
Dass Du nicht noch einmal „höllisch böse" auf mich wirst, so werde ich, wie Du gleich erleben sollst, auf sothanem Blättchen Deiner erwähnen. ich habe aus Deinem mir jüngst überschickten Signalement mit Genugthuung ersehen, dass Du gewiss täglich als ein wohlgekämmter und gewaschener, properer junger Mensch einhergehst. Desgleichen steht zu vermuthen, dass sich inzwischen auch Dein ehevor noch zweideutig brauner Habit in jene entschiedene galante couleur, welche im Alterthum caca du Dauphin hiess, umgefärbt habe. Der Theereglementmässigen Burenschleife ganz zu geschweigen.

Sage mir, wie sagte Dir nicht Dein eigener Blick, dass gerade diese missrathene Arbeit am wenigsten gemacht wäre, um seit dem letzten halben Jahr Deine Fortschritte beurtheilen zu können. ich glaube im Interesse Deiner Ehre gewiss, dass Du während der Zeit Besseres gemacht hast, warum schickst Du davon nichts? sondern so ein Ding, an dem Du augenscheinlich anfänglich eingeschlichene Fehler nicht radical korrigiert, es nachher mit der Ausführung hast in Ordnung bringen wollen und Dich matt und lahm dran gearbeitet hast. Und ist der Verlauf nicht so, dann ists noch viel unverzeihlicher. Wie sitzen die Augen, der Mund, der ganze Schädel! Die Nase ist das einzige Bessere. Die Unähnlichkeit, die steife Stellung verdamme ich nicht, das sind überhaupt bei Spiegelbildern äusserst schwer zu umgehende Klippen, obenein noch in Deinen Jahren.

* Geschrieben 1848 an den Sohn des Menzel befreundeten Tapetenfabrikanten Arnolt, als dem Künstler ein Bild des jungen Mannes vorgelegt wurde, um es zu prüfen.



FRANZ KRÜGER, FRAU DR. MICHAELIS. FARBIGE ZEICHNUNG



Aber Schelte verdient das gänzlich geschmacklose, schmucklose prosaische Haar, wie hast Du nur unter der Malerei keinen Ekel dran bekommen. Es ist noch dazu unwahr, Dein Haar hat ganz andere Momente. Dasselbe gilt vom Fleisch, rosenfarb und grün. Kurz merke das: bei mangelnder organischer Auffassung steht Sauberkeit im Detail als Pinselei da, und ist die Legitimation des Dilettanten.

Das Nächste musst Du anders angreifen. Gott wird helfen.



ADOLF MENZEL, STUDIE. ZEICHNUNG
MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN A. G. IN MÜNCHEN

J. A. D. JNGRES

AN SEINEN SPÄTEREN SCHWIEGERSOHN GILIBERT

Paris, 15. März 1831.

So machst Du es immer: wenn Du so und so viel Gründe hast, Dich über den Freund zu beklagen, verdoppelst Du Deine zarte Sorgfalt, Deine sanften, ja zu sanften Vorwürfe.

Ach, wie dieser Korb mich erröten liess und meine Schuld gehäuft hat! Meine Furien sind aufs schönste erwacht. Bewaffnet mit Federn und Briefbogen nennen sie mich erbärmlich, undankbar und faul. Und ich, bis an die Haarwurzeln errötend und kreuzunglücklich, sehe nun diesen Kampf mit an, den sie führen gegen Apathie, Faulheit, gegen die täglichen Sorgen, gegen die traurige, aber unvermeidliche Politik, gegen eine fast vollständige Enttäuschung, die nur Dich allein, lieber Freund, nicht betrifft. Und da sie endlich den Sieg behalten haben, schreibe ich Dir heute, dass wir, meine gute Frau und ich, Deine zärtlichsten Freunde sind. Dein Porträt kann das bezeugen. Ihm vertrauen wir unsere freundschaftliche Teilnahme für Alles, was Dich betrifft, an. Wir waren in grosser Sorge um Dich, als wir durch die Zeitungen von den Unruhen in Montauban hörten.

Heutzutage sind die Menschen wirklich nicht wert, dass man sich um sie bekümmert, die Dinge auch nicht. Heisst das denn leben, wenn man so lebt? Welche allgemeine Verblendung! Es können noch so viel Kassandren ihre prophetischen Stimmen erheben, man ist taub. Die Selbstsucht, das Ich und der Verrat haben die Herrschaft. Welche Zukunft! Bei so viel Grundbedingungen für Glück und Ruhm muss man zugeben, dass die Menschen ebenso dumm wie böse sind. Immer, wenn ich einen schönen Tag, alle köstlichen Früchte der Erde, oder den Anblick eines schönen bel viso virginale oder eine Symphonie von Beethoven geniesse, kann ich mich nicht enthalten, so zu denken. Denn ich brauche Musik, Gott weiss es. Sie ist mir so nöthig, wie sie es Saul war für seine Genesung. Für den Augenblick hilft sie auch, aber wenn sie zu Ende ist, fällt Mnemosyne noch mehr über meine Nerven her und macht sie mir noch reizbarer. So geht mir's, besonders in unserer ruhmvollen Zeit. Es ist das erste Mal, dass ich eine so eigentümliche Sprache mit Dir rede. Über meine Zukunft mache ich mir fast gar keine Illusionen mehr, wenn sie sich auf Das stützen soll, was ich bisher den Ruhm genannt habe. Weil ich das Schöne kenne, muss ich mich sorgen und muss mich quälen Tag und Nacht. Und selbst, wenn ich sie erreichte, so kann ich doch nur von einer geringen Anzahl verstanden werden; die wird, weiss Gott, alle Tage kleiner. Hols der Teufel, mein Lieber!

Das Leben ist schwer genug mit all diesen Wiederwärtigkeiten; und ich soll noch, ich ganz allein, der unwissenden, eigennützigen und brutalen Masse die Stirn bieten! Ich kann noch so viel schreien, man hört mich nirgend. Wenn Raffael selbst käme, würde er sich nicht Gehör verschaffen. Gluck hat man von der Oper weggejagt. Lies die Zeitung (l'artiste). Informiere Dich über die Meinungen der Kunstkoryphäen, wie der Herren Gros, Gerard, Guerin und so vieler Anderer. Alles ist zu Tode getroffen. Soll ich allein kämpfen. Ich höre Dich sagen: „Du, mach' Deine Bilder, arbeite! Du wirst sie zwingen, Du kannst Wunder vollbringen.“ Ich glaube schon, dass ich etwas könnte, wenn es Gerechtigkeit gäbe, aber um welchen Preis! Hab' doch ein bisschen Mitleid mit mir und lass mich nicht vor der Zeit krepieren.

Und wer hat die meisten Opfer für die heilige Sache der Kunst gebracht? Mehr als fünf Jahre habe ich an dem Bilde der heiligen Jungfrau gemalt. Ich habe mich in Schulden gestürzt, um es zu vollenden, und ich kann sie schliesslich kaum bezahlen. Wenn man gerecht gegen mich gewesen wäre, müsste ich reich sein. „Male Bilder!“ Das ist sehr schön; aber um sie zu machen, wie ich sie mache, braucht man viel Zeit, aber um so besser werden sie auch. Für mich ist die Kunst schwerer, wie für Andere, das weisst Du wohl. Ich arbeite langsam und mit Anstrengung, obgleich es so aussieht, als wäre es schnell und leicht gemacht. Da, wo der gewöhnliche Maler finden wird, dass es fertig ist, sehe ich tausend Unvollkommenheiten und fange nicht einmal, sondern zehnmal an.

So ist es mit dem Bilde, das ich jetzt male; es ist erst skizziert, und das aus eben den Gründen, von denen ich eben sprach. Ich erröte nicht darüber. Bis jetzt bin ich voller Hoffnung, was die Idee anlangt, die ich durchführen will. Anders empfinden und handeln kann ich nicht, ich würde Unrecht thun, es zu versuchen, da es einmal so ist und meine Arbeiten um so bemerkenswerter sind

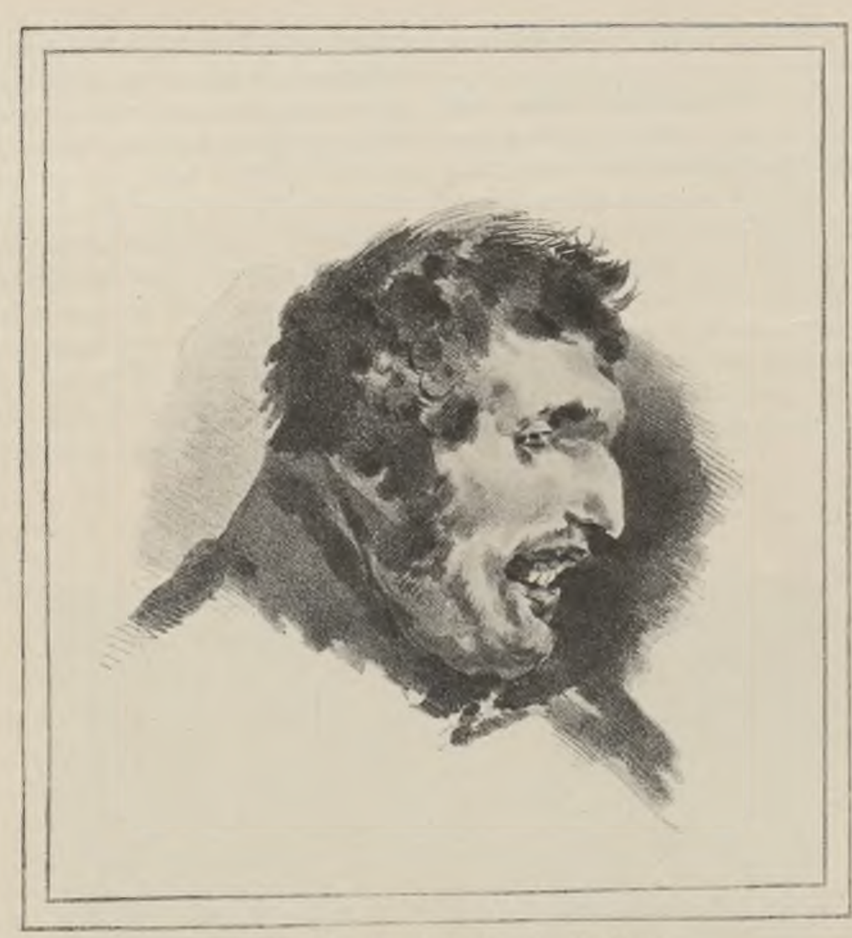
und um so länger leben werden, je länger ich an ihnen arbeite.

Macht mich das alles glücklich? Nein. Ich glaube etwas an das Ende der Welt, mit dem man uns schreckt. Ich will mich mit Dem, was mich stört, ehrlich abfinden und als guter Bürger leben, wie man zu sagen pflegt. Ich habe keine Renten, mein Stand, meine kleine Stellung erhalten mich und ich will mich nicht weiter beunruhigen. Mein Bild ist fertig, wenn es fertig ist; und wenn auch erst in zehn Jahren, das kümmert mich nicht. Nachher, na, wir werden sehen. Ich lasse mir kein rechtschaffenes Vergnügen entgehen. Ich finde, dass ich genug geschafft habe. Ich lebe in den Tag hinein. Morgens teile ich mir so gut wie möglich den Tag ein bis zum Abend und nehme mir dabei die liebenswürdige Gesellschaft des Boccaccio zum Beispiel, die vor der Pest floh. Ich will mich nicht mehr quälen und noch dazu für Andere. Du schreibst mir, nicht wahr? und machst uns diese grosse Freude? Übrigens, ganz vorzüglich war der famose Truthahn, von dem der grosse Baillot* auch sein Teil gegessen hat. In meinem nächsten Brief erzähle ich Dir von diesem Helden auf der Geige und von Paganini, den ich noch nicht gehört habe.

* Pierre Baillot, berühmter französischer Violinvirtuose.



J. D. A. INGRES, SELBSTBILDNIS. ZEICHNUNG



TH. GÉRICAULT, SELBSTBILDNIS. LITHOGRAPHIE

TH. GÉRICAULT

AN HORACE VERNET

London, den 6. Mai

Mein lieber Horace, endlich ein Wörtchen von Dir! Viel Mühe hat es mich gekostet, es Dir zu entreissen — dennoch bin ich befriedigt: Du hast mich nicht ganz vergessen. Das war's was ich vor Allem hören wollte. Der gute Puguet und Joinville sind bei mir gewesen und haben mir Briefe gebracht, die ich aber nicht eher lesen wollte, ehe ich Alles aus ihnen herausgepresst hatte, was sie mir von Dir und Deinen Arbeiten sagen konnten. Du kannst Dir nicht denken, wie ich mich gefreut habe, von dem Erfolg Deiner letzten Sache zu hören. Aber ich werde Dir nicht eher Komplimente darüber sagen, als bis ich sie gesehen habe. Mir scheint, das ist das einzig Richtige unter Künstlern und Freunden. Du hast schon mehr als genug von diesen seichten Schmeichlern, die immer mehr sagen, als sie empfinden, und die uns mehr ärgern, als sie uns gut thun, durch ihre gänzliche Unfähigkeit, zu sehen.

Vor einigen Tagen sagte ich zu meinem Vater, es fehle Deinem Talent nur eins: dass Du nicht etwas durch die Schule der Engländer gegangen bist; und ich wiederhole es Dir, weil ich weiss, dass Du das Wenige, was Du von ihnen sahest, achtest. Die eben eröffnete Ausstellung hat mir nur noch bestätigt, dass man nur hier Farbe und Wirkung kennt. Du glaubst nicht, wie schöne Porträts, wie viele Landschaften und Genrebilder es dies Jahr giebt. Du brauchst Dich auch nicht zu schämen, dich wieder auf die Schulbank zu setzen: zu dem Schönen in der Kunst gelangt man nur durch Vergleiche mit Andern.

Jede Schule hat ihre Eigenart. Wenn man die guten Eigenschaften Aller vereinigen könnte, würde das nicht ein vollendetes Resultat geben? Das erfordert ununterbrochene Arbeit und grosse Passion. Hier beklagt man sich über den Mangel an fester Zeichnung, und man beneidet die französische Schule um ihre grössere Geschicklichkeit. Warum beklagen wir uns nicht auch über unsere Fehler? Was ist das für ein dummer Stolz, der uns veranlasst, die Augen davor zu schliessen? Glauben wir dadurch unser Vaterland zu ehren, dass wir das Gute nicht sehen wollen, wo es da ist und dass wir uns törichter Weise immerfort einreden, bei uns wäre Alles am Allerbesten? Werden wir nur immer unsere Richter sein? Werden nicht unsere Werke in den Galerien, wo man sie mit anderen vergleichen kann, von unserer Eitelkeit und Anmassung zeugen? Auf der Ausstellung hätte ich gewünscht, eine Anzahl von Bildern, die ich da vor Augen hatte, in unserm Museum zu sehen — als eine Lehre wollte ich das, die nützlicher wäre, als langes Reden. Unsern Begabtesten sogar würde ich gern einige Porträts zeigen, die ganz der Natur ähnlich sind, deren ungezwungene Haltung man sich nicht schöner wünschen kann, und von denen man wirklich sagen möchte, es fehle Ihnen nur die Sprache. Und der rührende Ausdruck bei Wilky! Das wäre auch eine nützliche Lehre! Was hat er aus dem einfachsten Motiv in einem ganz kleinen Bilde zu machen gewusst! Es ist im Invalidenhaus: Die Veteranen freuen sich über eine Siegesnachricht, deren Bulletin sie zusammen lesen. Mit wie viel Gefühl sind die verschiedenen Charaktere dargestellt! Nur von einer einzigen Figur lass mich reden, die ich am schönsten finde, und deren Ausdruck und Gebärde Einen zum Weinen bringt, man mag wollen oder nicht. Es ist eine Soldatenfrau, die nur an ihren Mann denkt, während ihr verstörter und unruhiger Blick die Liste der Toten überfliegt. Unsere Einbildungskraft sagt uns Alles, was ihre entsetzte Miene ausdrückt. Man sieht keine Trauerkleider, im Gegenteil, der Wein fliesst in Strömen und der Himmel ist auch nicht als dunkle Vorbedeutung von Blitzen durchfurcht: — aber das ergreifendste Pathos ist da, wie in der Natur selbst. —

Ich fürchte nicht, der Anglomanie beschuldigt zu werden; Du weisst, wie ich, was wir Gutes haben, und was uns fehlt.

Stets Dein Géricault.

* David Wilkie, 1785—1841, englischer Maler.



TH. GÉRICAULT, KÜRASSIER, LITHOGRAPHIE

EUGÈNE DELACROIX
AN F. R. VILLOT*

1834.

Heute Morgen bekomme ich Ihren liebenswürdigen Brief, lieber Freund. Er hat mir ein wahrhaftes Vergnügen gemacht. Zuerst weil Sie mein Freund sind, dann auch, weil er ein Echo meiner Gedanken ist, ich meine derer, die sich auf Kunst beziehen; er hat Alles in meinem Innern aufgewühlt, was darin kribbelt und wimmelt, ohne heraus zu können. Denn die Menschen meiner Umgebung würden wohl den Fehdehandschuh nicht aufnehmen, wenn ich mir einfallen liesse, ihn ihnen vor die Füsse zu werfen. Malerei oder Poesie. Gütiger Gott! Wie verschieden hast du die Existenzen und die Intelligenzen verteilt! Ich habe zuweilen unter etwas beengter Vermögenslage geseufzt, die uns natürlicher Vorteile beraubt, aber mehr als je verstehe ich, was es heisst, wenn das Brot der Seele knapp wird. Himmlischer Dante! Die paar Verse, die Ihre Güte mir schickt, haben mich beinahe zu Thränen gerührt. Wie viel edle Empfindungen hat diese herrliche Phantasie, verloren in der Dunkelheit ihres Jahrhunderts, in Einsamkeit und Verbannung hin- und herirrend, in sich selbst versenken müssen! Ich danke Ihnen sehr, dass Sie mir diese Verse geschickt haben. Ich hatte sie nicht im Original, aber im Deschamps gelesen, dessen Übersetzung, besonders dieses Teils, sehr schön ist.



EUGÈNE DELACROIX, SELBSTBILDNIS. FEDERZEICHNUNG

Mein Brief ist eigennützig geschrieben; damit Sie mir antworten. Zögern Sie nicht lange, denn ohne die Krankheit meines Vetters, den ich nicht gerade in dem Augenblick verlassen will, wo ihn alles im Stiche lässt, und ohne meine eigene, denn ich bin mehrere Tage recht unwohl gewesen, wäre ich sicher schon längst abgereist.

Ich habe einen zweiten Versuch in Fresko gemacht, wobei ich mehr Ausdauer hatte, und der besser gerathen ist. Sie haben recht: meine Eigenart scheint wenig für farbige Kartons zu passen, und das giebt Schwierigkeiten. Aber es bringt auch Vorteile: die Unbequemlichkeit, alles gleich richtig machen zu müssen, versetzt den Geist in eine Spannung, die ganz anders ist, wie bei der schwerfälligen Ölmalerei. Mein grösstes Unglück war es ja immer, durch Retuschen zu verderben, was mir auf den ersten Wurf gelungen war. Sie wissen, dass mit der Schwierigkeit immer der Eifer wächst. Jeder widerspenstige Stoff reizt uns, ihn zu besiegen.

Eine leichte Eroberung enthusiasmiert uns weniger. Ich habe mich bei dieser Gelegenheit an einige spanische Maler erinnert, welche prima malen, in erster Linie an Zurbaran, den Sie, glaube ich, nicht kennen. Nur würde ich, so faul ich auch bin, nie das Herz haben, etwas stehen zu lassen, was aus

* Frédéric Villot, Freund von Delacroix, Maler, Kupferstecher und Holzschneider, 1809—1875. Hat auch Arbeiten Delacroix' radiert und in Holz geschnitten. Wurde später Konservator der Louvresammlung.



TH. GÉRICAULT, EPISODE AUS DEM KRIEG IN ÄGYPTEN



EUGÈNE DELACROIX, AQUARELL

dem Ganzen herausfällt, wenn ich die Möglichkeit hätte, es zu ändern.

Übrigens ist man hier gezwungen, eine gewisse Disharmonie der Teile zu dulden, und ich behaupte, dass man nur so das Ideale darstellen kann; verstehen Sie recht, das Ideale, dessen die grosse Malerei fähig ist — oder ich will vielmehr zugeben, dass die beiden Arten zwei verschiedene Kunstgattungen sind, eine so schön wie die andre, aber dass sie total Entgegengesetztes fordern. Ich werde Ihnen das noch weiter auseinandersetzen, denn dies Wenige hat mich sehr nachdenklich gemacht und mit Bedauern erkennen lassen, dass es gewagt war, Öl zu malen, ohne viel nach der Natur zu arbeiten, was die Freskomalerei eher verbietet, als dass sie es zulässt. Begreifen Sie das, wenn Sie können.

Denken Sie nicht so viel an Ihre Gesundheit, die ich immer für besser gehalten habe als Sie. Der, welcher unser Geschick in seinen Händen hält, spottet unserer eitlen Sorge um Kraft und Gesundheit. Sehen Sie, konnte ich wohl auf das Schicksal meines armen Freundes gefasst sein, den ich verloren habe und um den ich noch immer trauere; gab es je eine kräftigere Natur, und hätte er nicht nach der natürlichen Ordnung der Dinge mich zu Grabe tragen müssen? Vielleicht sind Sie, wie Sie sagen, in einem gefährlichen Alter; aber ich glaube, dass Sie es schon vor ungefähr einem halben Jahr überschritten haben. Die Natur hat bei Ihnen Anstrengungen gemacht, die, obwohl langsam, mir doch entscheidend zu sein scheinen! Addis a comportati. Ich schliesse, indem ich nochmals für Ihren Brief danke und Sie meiner aufrichtigen Freundschaft versichere. Eug. Delacroix.

Ich gratuliere Ihnen, dass Sie die Alten lieben, das ist die Quelle aller Kunst.



EUGÈNE DELACROIX, LÖWENJAGD

JEAN FRANCOIS MILLET

AN SENSIER*

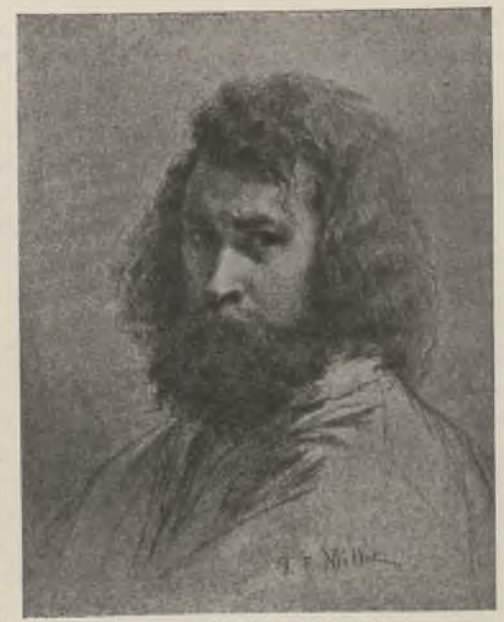
Lieber Sensier, gestern, Freitag, habe ich Öl, Farben, Leinwand etc. erhalten, die Du mir schicktest; und das angefangene Bild, das auch dabei war. Hier kommen die Titel der drei Bilder für die fragliche Auktion.

1. Frau, Flachs hechelnd,

2. Bauer und Bäuerin, die zur Feldarbeit gehen,

3. Holzleser im Walde.

Ich weiss nicht, ob man so ein Wort, wie „Leser" wird drucken können? Wenn nicht, so schreib: Bauern, Holz sammelnd oder was Du sonst willst. Ich sage Dir nur, dass das Bild einen Mann darstellt, der ein Holzbündel zusammenbindet und zwei Frauen, von denen die eine einen Zweig abschneidet und die Andre einen Arm voll Holz hält. Da! . . .



J. FR. MILLET, SELBSTBILDNIS

Wie Du aus den Titeln entnehmen kannst, sind es weder nackte Frauen noch mythologische Motive. Ich will andere Sachen malen, als solche Dinge, die ich nicht verstehe, — die mir freilich nicht verboten sind, zu denen ich aber auch um keinen Preis gezwungen werden möchte.

Kurz und gut — jene Dinge sagen meinem Temperament mehr zu — denn ich muss Dir gestehen, selbst auf die Gefahr hin, für einen Sozialisten gehalten zu werden, dass es die menschliche Seite ist, die mich am meisten in der Kunst ergreift und wenn ich könnte wie ich wollte, so würde ich nur malen oder wenigstens zu malen versuchen, was das Resultat eines, durch den Anblick der Natur empfangenen Eindrucks ist in der Landschaft oder im Figürlichen. Die fröhliche Seite des Lebens zeigt sich uns nie — ich weiss nicht, wo sie ist — habe sie nie gesehen! Das Heiterste, das ich kenne, ist die Ruhe oder das Schweigen, wie man es so köstlich in den Wäldern oder auf den Feldern geniesst, ob sie bearbeitet werden oder nicht. Du wirst mir zugeben, dass ich immer derselbe Träumer bin und dass meine Träume schwermütig wenn auch köstlich sind. Du sitzt unter Bäumen und bist erfüllt von aller Ruhe, allem Wohlbehagen, das man nur geniessen kann, da siehst Du auf einmal aus einem kleinen Seitenpfad eine ärmliche Figur heraustreten und ein Bündel Holz auf dem Rücken: — das Unerwartete und Auffallende dieser Erscheinung führt uns auf einmal den traurigsten menschlichen Zustand vor die Seele: Arbeit bis zur Erschöpfung. Das giebt immer einen Eindruck analog dem, den Lafontaine in seiner Fabel vom Holzhauer giebt.

Quel plaisir a-t-il depuis qu'il est au monde?
En est-il un plus pauvre en la machine ronde?

Auf den bearbeiteten Äckern, aber auch manchmal auf dem Land, wenn es kaum bearbeitet wird, sieht man grabende hackende Menschen. Ab und zu reckt einer seine Glieder, wie man so sagt, und trocknet sich mit dem Rücken seiner Hand den Schweiss von der Stirne:

„Im Schweisse deines Angesichts sollst du dein Brot essen."

Ist das die heitere, beglückende Arbeit, an welche uns manche Leute so gern glauben machen wollen? — Nur darin aber finde ich das wahre Menschentum, die grosse Poesie. Ich höre auf, um Dich nicht schliesslich doch zu langweilen. Verzeih nur! Ich bin ganz allein, ohne Jemand, mit dem ich über meine Gefühle reden könnte; so habe ich mich gehen lassen, ohne dass ich es merkte. Ich werde auch nicht wieder davon anfangen.

Ach, da fällt mir ein, schicke mir doch manchmal so hübsche Briefe mit dem Ministeriumssiegel, mit rotem Siegellack, so schön wie irgend möglich. Wenn Du sehen könntest, mit welchem Respekt mir der Briefträger solche Briefe aushändigt! Dann zieht er die Mütze, was er für gewöhnlich nicht tut, und sagt mit devotester Miene: Das kommt

* Alfred Sensier, ein Freund Millets, war Ministerialbeamter und später der Biograph des Künstlers.



J. FR. MILLET, HOLZSAMMLER. ZEICHNUNG

vom Ministerium! — Das ist der reine Kredit für mich und giebt mir eine Stellung! Denn für solche Leute kommt natürlich ein Brief mit ministeriellem Siegel vom Minister selber. Solch ein schönes Couvert, das will was heissen!

Glaubst Du, dass irgendeine Möglichkeit eines Auftrags für mich ist?

Weisst Du, wie es mit dem von Jaque steht?

Einen herzlichen Händedruck

J. F. Millet.



J. FR. MILLET, FEDERZEICHNUNG

THÉODOR ROUSSEAU

AN THÉOPHILE GAUTIER

Barbizon, d. 4. Februar 1864.

Sehr geehrter Herr,

ich war einen Tag in Paris und habe dort Ihren Brief gefunden. Ich bedauere, dass ich ihn jetzt erst beantworten kann. Kaum von einer ernsthaften Krankheit hergestellt und dadurch sehr in meiner Arbeit aufgehalten, wird es mir unmöglich sein, mich an der bevorstehenden Ausstellung zu beteiligen, und ich sehe, dass ich nur gerade Zeit habe, ein Bild zu beendigen, das ich auf den nächsten Salon bringen will. Das entschuldigt mich natürlich. Aber ich habe ausserdem noch Gründe, mich davon fern zu halten. Lassen Sie sie mich Ihnen sagen, und nehmen Sie es nicht übel, wenn ich mich in einer Sache an Sie halte, die Sie ein wenig leichtsinnig zu beschützen übernommen haben.

Sie haben die Kunst seit 1830 aus dem Grunde studiert. Wie auf einem Ozean haben Sie hier manches Kap umsegelt, manche verborgenen Klippen passiert, und schliesslich Denen, die Sie im Hafen erwarteten, einen wirklichen Schatz mitgebracht, eine poesievolle Geschichte unserer Kunst, die alle Ihre Zeitgenossen gelesen haben, und die die Nachwelt lesen wird. Das kommt daher, weil Sie sich kurz gefasst haben. Allem Lärm unserer krampfhaft bewegten Zeit gegenüber haben Sie die Klugheit gehabt, zu wissen, wo man zusammenfassen kann, und — wie Christoph Columbus — wussten Sie schon im voraus, wo Amerika lag.

So hüten Sie sich nun. Sie waren auf einem Ozean, und ein Ozean hat Häfen; aber ich sehe die Spitze Ihrer Barke auf den Strudel gerichtet und Strudel führen in den Abgrund. Von Papery zu Cabanel und von Cabanel zu Baudry. Bald wird man in der Strömung untergegangen sein. Sie verstehen so viel von Kunst, wie man nur verstehen kann — Sie können bezeugen, dass die Menge, von einer Generation zur andern, sich nur durch Solche hat fesseln lassen, die, geduldig und einsam in der

Arbeit, nur von dem Verlangen beseelt waren, Gutes zu schaffen, — und nicht durch Solche, die die Menge dadurch gewinnen wollten, dass sie ihren Launen in der vorübergehenden Geschmacksrichtung huldigten.

Machen Sie doch die Augen auf und sehen Sie, wie es jetzt ist, wie jeder nur bestrebt ist, ein grosses Plakat aufzuhängen, das das seines Nachbarn aussticht. Man will die Blicke auf sich lenken, sei es auch nur für einen Moment. Und unsere „Société", was ist aus ihr geworden? Zuerst war die Ansicht, bei freiem Entree auszustellen, das wäre besser; aber man ist immer weitergegangen. Voriges Jahr sagte ich zu Martinet, schliesslich würde man noch ein Café einrichten, und es scheint, wir sind soweit. Jetzt haben wir Kunst mit Musik und Grog. Tanz und Blumen werden folgen und wir können bald auf unsere Fahne schreiben: „Hier werden die fünf Sinne amüsirt," — und, wahrhaftig, wir haben es gewonnen, das Publikum, denn es müsste ja geradezu ein Feind seines eigenen Vergnügens sein, wenn es nicht zu uns käme. Aber glauben Sie, dass die Würde der Kunst dabei unangetastet bleibt? Giebt es nicht in der Liebe wollüstige Gefühle, die ein Hohn auf wahre Liebe sind?

So geben wir, die Maler, Konzerte und Bälle und bieten Erfrischungen an; wir sind Maler und haben uns einen Kalender an den Buckel gehängt, wie die Viehhändler, damit wir keinen Jahrmarkt in der Provinz versäumen. Durch Staatsmonopol können wir vereidigte Maler bei der Armee, den Gesandtschaften und den Hoffesten werden und ein gesticktes Käppi tragen! Ach Gott, was wird man noch aus uns machen! Zuviel Betrieb — zuviel Mache! Ich frage Sie, was hat die Kunst damit zu thun? Wird sie je wo anders her, als aus einem kleinen unbekannten Winkel kommen, wo ein Mensch in das Geheimnis der Natur eindringt, fest davon überzeugt, dass die Arzenei, die er so gewinnt, und die ihm gut thut, auch für die Menschheit wolthätig ist, welcher Generation sie auch angehöre?



THÉODORE ROUSSEAU, FLUSSUFER

Ja, die Kunst verkümmert und vergeht bei so viel Pomp und Prahlerei. Eine grosse Stadt kann sich nicht einfach einen Fluss verordnen, weil sis reich genug ist, sich unendliche Mengen Wassers zu verschaffen und sie in kostbaren Reservoirs unterzubringen; — wenn er majestätisch in seinen Ufern rollt, so dankt er das der unaufhörlichen Arbeit kleiner Quellen, die er fast gar nicht kennt und für die er keinen Dank hat. — Sie haben das Geheimnis dieser Quellen, lachen Sie doch Denen

ins Gesicht, die glauben, dass die Seine da ist, weil es ein Paris giebt. Sie sind nie vulgär gewesen — lassen Sie sich nicht einfangen. Brauchen Sie Ihre Ellbogen in dieser unruhigen Menge heutiger Mittelmässigkeit. Wenn Sie nur im stillen Kämmerchen stehen wollten, würde man Ihnen zu Willen sein und bei Ihrem verwegenen Genie würden Sie Hände voll Schönheiten finden; aber, wenn Sie sich mit der gemeinen Menge abgeben, hüten Sie sich, dass Sie nicht ihre Schläge zu kosten bekommen. Sehen Sie, Sie haben sich schon in das Gefolge der Thoren begeben, da Sie den einzigen wirklichen Künstler, der sich seit 1830 gezeigt hat, schlecht aufgenommen haben, Sie, der Sie doch einen so ausgezeichneten Sinn dafür haben. Ich spreche von François Millet. Und täglich setzt uns Martinet in seiner Zeitung mit schändlichen Reklamen für wer weiss welche Namen in Erstaunen, die doch unter Ihren Augen, ja man kann sagen, unter Ihrer Verantwortlichkeit geschrieben sind, das denkbar Gemeinste! Vergessen Sie meinetwegen Alles, was ich Ihnen im allgemeinen gesagt habe — aber diese Thatsachen merken Sie sich: sie beweisen.

Sie gebieten jetzt über eine zum grössten Teil junge Garde, und sagen: Vorwärts. Das ist recht; aber ich halte sie mehr für streberhaft, als strebsam. Sie könnte einen Erfolg erwischen, aber ich zweifle, ob sie sich in einer Position halten kann.

Also gestatten Sie Ihrem alten Brummbär, mit einigen Andern, die auch noch da sind, und die Haare auf den Zähnen haben, noch etwas im Hintergrund zu bleiben. Zu rechter Zeit lässt sich die Sache noch retten. Rechnen Sie auf sie. Ihre Vorsicht ist kein Fehler.

Verzeihen Sie, lieber Herr Théo Gautier, dass ich Ihnen das alles so derb ins Gesicht sage. Ich musste Ihnen was über diese unüberlegte Einrichtung sagen, die sich im Namen der Kunst vollzogen hat. Glauben Sie, dass Ich Ihnen von Herzen zugethan und Ihnen durch Freundschaft und Bewunderung für Ihr Talent verbunden bin.

Ich wäre sehr erfreut, wenn Sie mir im März, wenn ich wieder in Paris bin, eine Zusammenkunft gewähren würden, damit wir ein wenig über diese Angelegenheit plaudern könnten.

Ganz der Ihre Th. Rousseau.

GUSTAVE COURBET

AN MAURICE RICHARD

MINISTER DER SCHÖNEN KÜNSTE



EDUARD MANET, BILDNIS COURBETS. FEDERZEICHNUNG

Paris, 23. Juni 1870.

Herr Minister.

Bei meinem Freunde Jules Dupré auf der Isle d'Adam hörte ich von der Veröffentlichung eines Dekretes im Journal officiel, das mich zum Ritter der Ehrenlegion ernennt. Dieses Dekret, vor dem mich meine allgemein bekannten Ansichten über künstlerische Auszeichnungen und Adelsverleihungen hätten bewahren können, ist ohne meine Einwilligung verfasst worden, und Sie, Herr Minister, glaubten dazu die Initiative geben zu sollen.

Fürchten Sie nicht, dass ich die Gefühle verkenne, die Sie dabei geleitet haben. Sie traten in das Ministerium der schönen Künste nach einer verhängnisvollen Verwaltung ein, die sich die Aufgabe gestellt zu haben schien, die Kunst unseres Landes zu töten, was ihr auch durch Gewalt oder Korruption gelungen wäre, wenn sich nicht hie und da einige Männer von Herz gefunden hätten, die dem entgegentraten. Da legten Sie Wert darauf, Ihre Ernennung durch Massnahmen zu kennzeichnen, die das gerade Gegenteil von denen Ihres Vorgängers waren.

Dieses Verfahren ehrt Sie, Herr Minister, aber gestatten Sie mir, Ihnen zu sagen, dass weder mein Standpunkt noch meine Entschlüsse dadurch geändert werden konnten.

Meine bürgerlichen Ansichten sträuben sich dagegen, dass ich eine Auszeichnung annehme, die durchaus auf monarchischem Prinzip fusst.

Diesen Orden der Ehrenlegion, den Sie in meiner Abwesenheit für mich erwirkt haben, — muss ich nach meinen Grundsätzen ohne weiteres ablehnen.

Zu keiner Zeit, in keinem Fall, aus keinem Grunde hätte ich ihn angenommen. Noch weniger würde ich es heute thun, wo der Verrat sich von allen Seiten mehrt und das menschliche Gewissen sich über so viel eigennützige Gesinnungslosigkeit betrüben muss. Ehre besteht weder in einem Titel noch in einem Orden, sondern in Thaten und ihren Beweggründen. Und zum grössten Teil in der Achtung vor uns selbst und den eignen Ideen. Ich ehre mich dadurch, dass ich den Grundsätzen meines ganzen Lebens treu bleibe; wenn ich sie aufgäbe, würde ich die Ehre aufgeben um des äusseren Scheines willen.

Mein künstlerisches Gewissen sträubt sich nicht weniger dagegen, eine Belohnung anzunehmen, die mir von der Hand der Regierung aufgedrängt wird. Der Staat ist in Kunstfragen nicht kompetent, wenn er sich anmasst, zu belohnen, so begeht er einen Eingriff in das öffentliche Urteil. Seine Einmischung wirkt durchaus demoralisierend und verhängnisvoll für den Künstler, den sie über seinen eigenen Wert täuscht, — verhängnisvoll für die Kunst, die sie in offizielle Wohlanständigkeit einzwängt und die sie zu unfruchtbarster Mittelmässigkeit verdammt. Das Weiseste für ihn wäre, sich davon zurückzuhalten. An dem Tage, wo er uns freilässt, wird er seine Pflicht gegen uns erfüllt haben.

Gestatten Sie also, Herr Minister, dass ich die Ehre ablehne, die Sie glauben, mir erwiesen zu haben. Ich bin fünfzig Jahre alt und bin immer mein eigener Herr gewesen; lassen Sie mich mein Leben als ein Freier beschliessen; wenn ich tot bin, soll man von mir sagen: er hat keiner Schule, keiner Kirche, keiner Richtung, keiner Akademie, besonders keinem System angehört, nur dem der Freiheit.

Gestatten Sie mir, Herr Minister, mit dem Ausdruck meiner Gesinnung, die ich Ihnen soeben klarlegen durfte, den Ausdruck der vorzüglichsten Hochachtung. Gustav Courbet.



GUSTAVE COURBET, LANDSCHAFT
AUSGESTELLT BEI L. GURLITT, BERLIN

CAMILLE PISSARRO

AN HENRY VAN DE VELDE

Mein lieber van de Velde!

Indem ich die Revue Blanche durchblättere, finde ich in Ihrem ausgezeichneten Artikel über die Ausstellung der Libre Esthetique folgende eingeflochtene Bemerkung: „Nächstes Jahr wird man den Neo-Impressionisten gestatten usw. usw." Unter den Neo-Impressionisten finde ich meinen Namen. Ich halte es für meine Pflicht, mein lieber Freund, Ihnen offen meine Ansicht auseinander zu setzen, über die Versuche, die ich, dem Beispiel unseres Freundes Seurat, den wir so sehr betrauern, folgend, mittels der systematischen Farbenzerlegung gemacht habe. Ich kann es nicht annehmen, zu den Neo-Impressionisten gerechnet zu werden, nachdem ich mich von der systematischen Theorie der wissenschaftlichen Zerlegung der Farben losgesagt habe, nicht ohne Mühe und eifrigste Arbeit, um wiederzufinden, was ich verloren hatte; nachdem ich die Unmöglichkeit festgestellt hatte (ich rede nur von meinem besonderen Fall), meinen flüchtigen Empfindungen nachzugehen, ihnen infolgedessen Leben und Bewegung zu verleihen; die Unmöglichkeit, den raschen Wechselwirkungen der Natur zu folgen; die Unmöglichkeit oder die Schwierigkeit, meiner Zeichnung Charakter zu verleihen, nicht in weiche Rundungen zu verfallen usw. usw. Ich habe darauf verzichten müssen, es war höchste Zeit, und ich muss wohl glauben, dass ich nicht für diese Kunst geschaffen war, die mir die Empfindung aufdrängt von „nivellieren", vom Tod! Ja, mein lieber Freund, vom Tode! Ich finde in ihr weder Harmonie noch den Ausdruck modernen Lebens wieder.

Das grosse Bild von Signac ist entschieden ein lobenswerter, mutiger Versuch, aber es überzeugt mich nicht, im Gegenteil — dies ist rücksichtslos gesagt, was ich denke . . . Stellen Sie sich, lieber Freund, die klägliche Figur, die ich machen würde, vor, wenn ich weiterhin zu Jenen mich zählen wollte.

Verzeihen Sie meine Offenheit und glauben Sie an meine Freundschaft für Sie.

Pissarro.

CLAUDE MONET

AN THÉODORE DURET*

Giverny bei Vernon.

Lieber Freund, es hat mir so leid gethan, Sie nicht bei unserm kleinen Diner zu sehen. Ihren Brief habe ich erhalten. — — — — —

Ich kann meine Reise nach London nicht mehr aufschieben. Erstens gehe ich der Ausstellung wegen hin und dann um zu sehen, wie meine Bilder dort wirken; dann hängt es vom Wetter und der Möglichkeit dort zu arbeiten ab, ob ich noch länger oder kürzer bleibe.

Wie schade, dass Sie nicht zur selben Zeit, wie ich, da sind. — Jetzt ist es in Giverny am schönsten und ausserdem mache ich jetzt nichts Besonderes — und das bestimmt mich hauptsächlich.

Haben Sie meine Bilder in London gesehen? Und wissen Sie, was sie für einen Eindruck machten? Es würde mich interessieren, davon ein Wort zu hören. In Paris gehts so gut wie es gehen kann . . was mich betrifft, weit über mein Hoffen und ich könnte wer weiss wie zufrieden sein, wenn ich auch so zufrieden mit meinen Bildern wäre. Nicht wahr, Sie schreiben mir?

In aller Freundschaft

7. November 87. Claude Monet.

* Den bekannten französischen Kunstschriftsteller.



CAMILLE PISSARO, MONTMARTRE



CLAUDE MONET, HAFEN

MAC NEILL WHISTLER

THÉODORE DURET*

Aus dem Jahre 1884
Ste. Vale Chelsea

Ich danke Ihnen, mein lieber Duret, für alle Mühe, die Sie sich gegeben haben! Aber auch Sie, scheint mir, haben für nichts mehr Sinn unter dem Einfluss der Musik! Denn Sie sagen mir nicht ein Wort über das Arrangement des Saales von Sarasate.

Sie sagen mir gar nichts über die Harmonie in Fleischfarbe und Gelb. Ich weiss nicht, ob Sie den Tisch gesehen haben, der nach meiner Zeichnung gemacht ist. Wie Sie die Proportionen des Spiegels über dem Kamin im kleinen Salon finden. Auch ob Sie die Farbe des Ganzen schön finden usw. Von Alledem weiss ich nichts. — Also muss ich glauben, dass es Ihnen nicht gefallen hat . . . und dass Sie aus Diskretion nichts darüber sagen! — Denn Sie wissen, dass ich auf meine dekorativen Arrangements so viel Wert lege, wie auf meine Gemälde. Vielleicht werde ich bald auf zwei oder drei Tage nach Paris kommen.

Indessen stets der Ihrige
Whistler

* Der bekannte französische Kunstschriftsteller.

Aus dem Jahre 1889.

Wie lieb und gut von Ihnen, mein lieber Duret! Die „Rochefoucauld“ werde ich immer lieben und schätzen, sowohl wegen der Freude, die ich daran habe, als auch in Erinnerung an Ihre beständige Liebenswürdigkeit und treue Freundschaft und Anhänglichkeit.

Die Spachtel sind sehr willkommen! Jetzt fehlt mir nur noch die Medaille, und dann, denke ich, ist mein Becher voll.

Bitte, schreiben Sie mir und erzählen Sie mir alles Mögliche, auch wie es Miss Cassette geht. — Sagen Sie ihr, wie leid es mir tat, sie nicht zu sehen.

Sagen Sie jedem viel Liebes, soviel Sie wollen, und glauben Sie mir, Sie fehlen uns sehr! — Oscar* wird sich verheiraten! — Na ja — Wirklich! — Ich sagte natürlich was Apartes. — Ich sagte zu seinem Bruder: Na, nun hat Oskar endlich ein Haus, das er allein lassen kann.

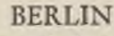
Immer
Ihr Whistler.

* Oscar Wilde.



MAC NEILL WHISTLER, BLICK AUF AMSTERDAM. RADIERUNG.

KUNSTAUSSTELLUNGEN



BERLIN

Zwei Jahre sind vergangen, seit wir das letzte Mal gemütlich beisammen waren: die Akademie und die Kritik. Man rief beim Abschied, der der Kritik nicht allzuschwer wurde, dem Organisator zu: auf Wiedersehn in einer besseren Welt! Die Hoffnung trog; in der Welt akademischer Ausstellungkünste ist es inzwischen noch unwirtlicher geworden ... Die Akademie fühlt sich als den Adel des Malergeschlechts, und Adel sollte verpflichten. In Herrn Kampf war wenigstens ein Gefühl solcher Verpflichtung; sein Nachfolger aber ist an der gestellten Aufgabe: ein Ergebnis gegenwärtiger Kunst darzubieten, gemessen an den Spitzen der europäischen Betriebe, vorbeigegangen. Viel Metier, wenig Schöpfergeist; verharrende Maestra statt vorwärtsdringender Naturen; keine „Fahne", der die Auserwählten zueilen: — kurz eine „Glaspalastausstellung im Taschenformat. Der Leiter war ein Architekt, weil dieser Architekt zufällig Vorsitzender der Akademie war. Doch das Haupt solcher Ausstellungen sollte immer nur ein Maler, wenigstens aber ein Bildhauer sein. Der heurige Chef, der in seinem besondern Fach ein Mann von Bedeutung war, ist inzwischen gestorben; damit fällt zwar die Kritik über seine persönliche Verantwortung und Handlungsweise, doch keineswegs das Urteil über die Ausstellung selbst. In ihrem Zusammenhang sind Anders Zorn (Gentlemanbildnis) und Gari Melchers (moderne Madonna) Genies, während sie im Grunde doch nichts mehr als Formspieler, Improvisatoren sind. Bewundernswert, doch herzenskühl. Villegas (italienisches Gartenmotiv und Zigeunerin) etwas Ähnliches; aber ein gewisser Furor, aus den Überlieferungen seines Geblüts. Dagnan-Bouveret und Bonnat sind (in Porträtleistungen) im Grunde nichts weiter als brave Photographen, und Franz Stuck, der mit einer Mischung Velasquez-Biedermeier zu foppen sucht, ist auf seiner karnevalistischen Familientapete noch weniger. Hat man diesen Stuck erlebt, so möchte man Artur Kampf und Otto H. Engel beinah ans Herz drücken; ist doch anständige Malerarbeit: Pleinairismus und Geschmack-Elan für die gute Stube des Bürgers. Vermittelnde, verdeutlichende, verallgemeinernde Köpfe, — sind auch nötig. Dagegen ist sehr die Frage, ob dieser Prass von Brangwyn-Blättern nötig war. Ein knappes Dutzend hätte genügt. Wozu ein Anderer ein ganzes Leben braucht, das leistet dieser Stegreifradierer in einem kurzen Jahr. In der Produktionsfülle und der Tendenz, die künstlerischen Reize alles zeitlichen Verfalls und die menschliche Tragödie zu schildern, hat Brangwyn gewisse Ähnlichkeit mit Piranese: doch was bei dem alten Italiener vulkanartig aus überreicher Phantasie hervorbrach, das beruht bei dem Engländer auf sicher arbeitendemMechanismus, auf wohlfunktionierender Handwerksfertigkeit ... Rodin und Liebermann (in gehörigem Abstand wäre auch Lederer zu nennen) dagegen formen, voll reifer Kraft, so sachlich wie persönlich Abbilder des menschlichen Lebens. Zwei alte Männer, die in jeder Arbeit jung und neuschöpferisch sind.

Julius Elias.

*

Bei *Maximilian Macht* ist die dritte Ausstellung der „Neuen Sezession" zu sehen. Es ist das gewohnte Bild; doch fallen entwickeltere Einzelleistungen auf. Am besten ist ein Mädchenbildnis in Rot von H. M. Pechstein, das in einem dumm kunstgewerblichen Rahmen unverkennbar ursprüngliche Anschauuungs- und Ausdruckskraft zeigt, und ein Bild von G. Tappert, „Loth und seine Töchter" in dem die dekorative Organisation einen gewissen Zug von unvollkommener Grossheit hat. Segals „Orientalin I" ist ein hübsches Farbenornament; die Bilder Otto Müllers verraten wieder feineren dekorativen Esprit; und Kirchners „Dancing Girls" sind als Varietéimpression nicht ohne originellen Witz. Nolde möchte als ein sechzigjähriger Rembrandt erscheinen, weiss aber nicht wie er seine thatsächlich vorhandene Mystik malerisch ausdrücken soll. Ein Bild „Blumen" des alten Chr. Rohlfs wirkt wie ein englischer Stoff. In dem „Mädchen am Strande" von Bengen ist ein gewisses Hofersches Temperament. —

Bei *Paul Cassirer* war eine sehenswerte Ausstellung von Werken Hodlers, Kalckreuths und Uhdes. Unter den einzelnen französischen Bildern ragte ein herrlicher Degas „Musiker im Orchester" hervor. —

Bei *Fritz Gurlitt* war die sehr lehrreiche Gauguinkollektion zu sehen, die im Herbst bei Arnold in Dresden ausgestellt war und über die damals in diesen Blättern (Jahrgang IX, Seite 107) berichtet worden ist. Daneben sah man E. Kallmorgens solide Alltagskunst in einer Anzahl gut ausgewählter Werke. K. S.

*

MÜNCHEN

Der Münchener *Kunstverein* veranstaltete eine Ausstellung von Werken *Altwiener Kunst*, die eine gute Ergänzung zu den Sälen der Jahrhundertausstellung abgab, in der zum ersten Mal die Anspruchslosigkeit, Bodenständigkeit und Kultur dieser liebenswürdigen Künstlergruppe geschlossen hatten betrachtet werden können.

Ein eigener Saal war Waldmüller gewidmet, dessen Persönlichkeit wir nunmehr auf dem Gebiet einer malerischen Porträtierungskunst und nicht bei seinen überbunten Anekdotenbildern aufsuchen. Hier war ausser dem köstlichen Bildnis des Fürsten Razumoffsky und einigen besonders lebensvollen Frauenporträts das Bild eines jungen Mannes in schwarzer Kleidung zu sehen, dessen plastisch modelliertes dunkles Gesicht durch den Kontrast der Farben kraftvoll herausgehoben wurde. Zu den berühmten Genrebildern und Landschaften trat eine durch die Lichtbeachtung und die Zartheit der Malerei ansprechende Studie: Traube am Fenster. Auch die älterenMeister, Lampi, Füger, Daffinger, dann vor allem Amerling (schönes repräsentatives Bildnis des Kaisers Franz in preussischer Uniform), Danhauser, Kriehuber und die Landschafter Jettel und Schindler waren mit charakteristischen Stücken aus dem Wiener Privatbesitz nach München gelangt. Ebenso bot sich Gelegenheit, die Künstlerfamilie Alt in ihren verschiedenen Mitgliedern, und die malerische Vielseitigkeit Pettenkofens kennen zu lernen. Zu einer guten Auswahl meist unbekannter Miniaturen kam ein Album mit Zeichnungen und Aquarellen Peter Fendis, reizvolle Proben sorgfältiger Arbeitsweise und behaglichen Humors – im kleinen das allgemeine Kennzeichen aller dieser Meister, denen Stephansturm und Kahlenberg Zenith des Daseins bedeuten.



FERDINAND WALDMÜLLER, BILDNIS
AUSGESTELLT IM MÜNCHENER KUNSTVEREIN

U.-B.



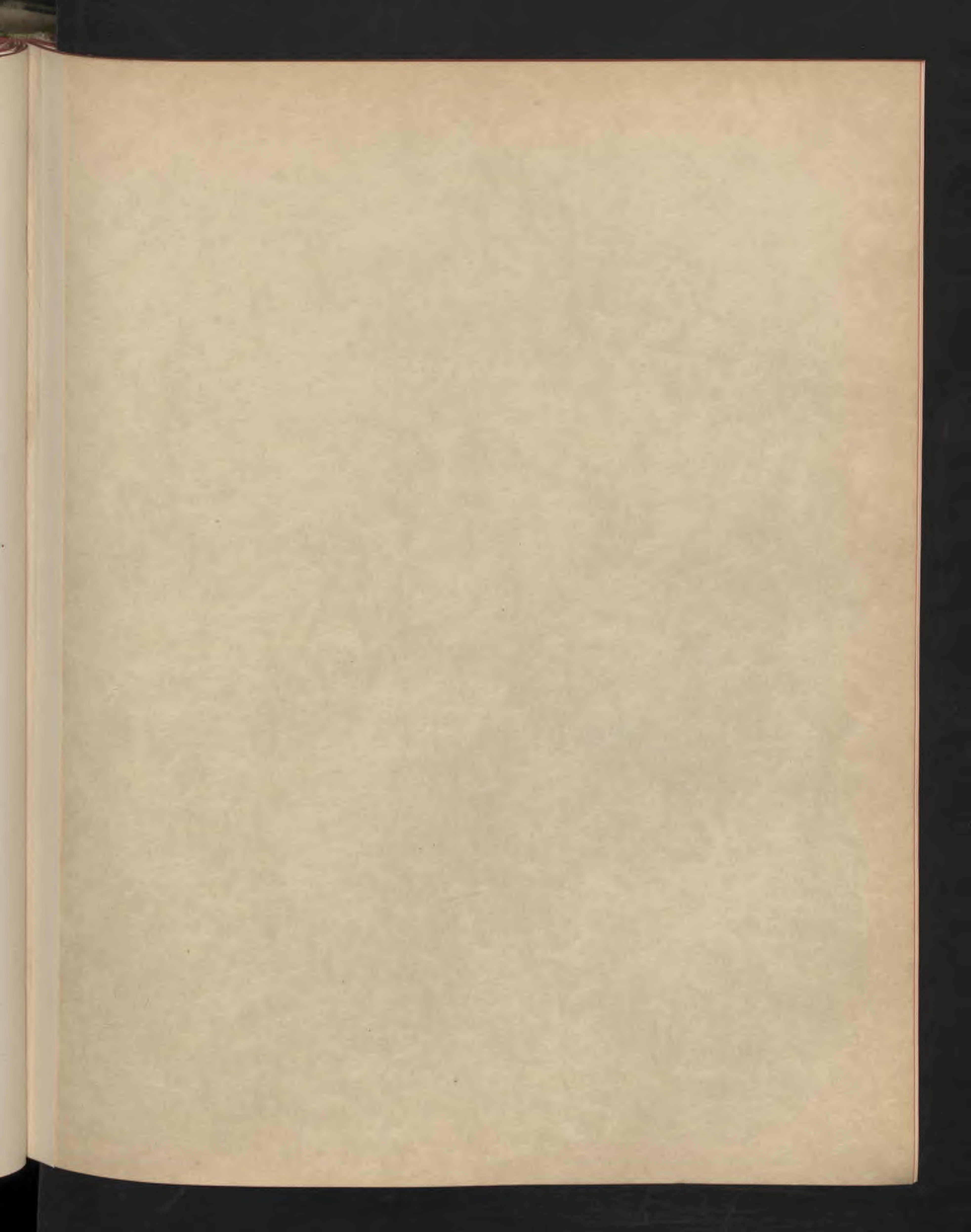
FERDINAND WALDMÜLLER, MUTTERGLÜCK
AUSGESTELLT IM MÜNCHENER KUNSTVEREIN

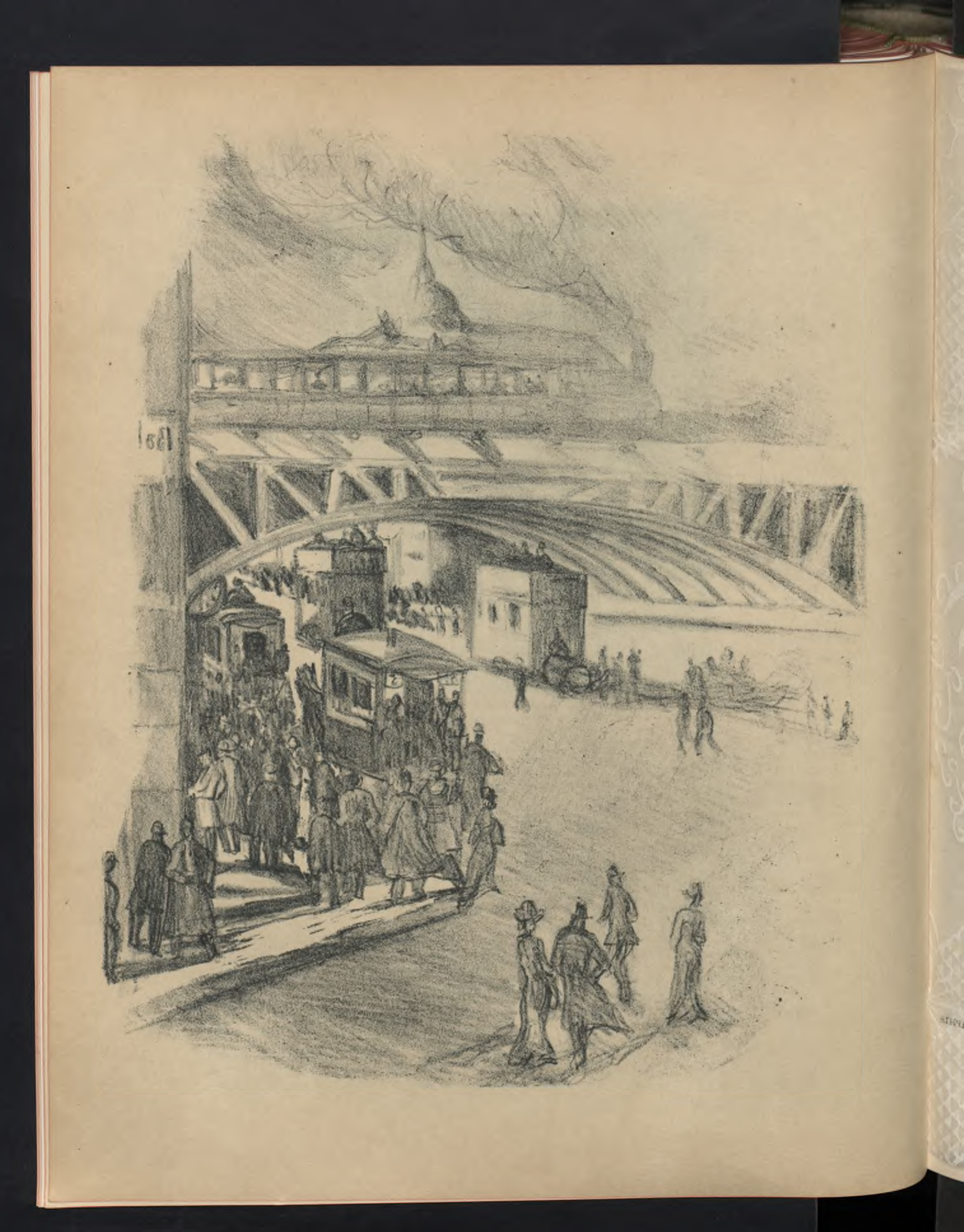
FRITZ VON UHDE †

Es ist vor einigen Jahren in „Kunst und Künstler" (VI. S. 307) so eingehend von Julius Elias über den sechzigjährigen Uhde gesprochen worden, dass heute wenige Worte genügen dürfen, um zu sagen, wie viel die deutsche Kunst mit diesem Maler verliert. Sie verliert nicht nur einen ihrer reifsten Künstler, sondern auch eine bedeutende Persönlichkeit. Uhde ist ein, ist recht eigentlich der deutsche Ideenmaler des Freilichts gewesen. Er war ein treuherziger deutscher Symbolist, von der modernen Geistesart und vom Wuchse Gerhardt Hauptmanns etwa. Er malte, zwanzig Jahre vor Hauptmann und mit ausserordentlich beherrschtem künstlerischen Handwerk das Erdenwallen Emanuel Quints. Das Merkwürdigste dieses Malers ist, dass er als ein von Piloty, Diez und Lindenschmit Verkannter, niemals Beziehungen zum Leiblkreis suchte und fand, dass er in München mit seinem spröden „Naturalismus" ein Genosse Liebermanns wurde und — blieb. In München! Was er gemalt, wird bleiben stehn. Unvergesslich sind seine mageren, ärmlichen, ganz unschuldig lieblichen Kinder, die etwas Engelhaftes ins Proletarische der Uhdeschen Stoffwelt bringen. Wahrhaft poetisch ist es, wie dieser Maler, im Sinne des Gottfried Keller der „Sieben Legenden" etwa, Modellidyllen im Atelier eine lächelnde Religionssymbolik zu geben wusste. Und ergreifend wirkt es, den reinlichen, strengen Auseinandersetzungen zuzusehen, die zwischen Auge, Hirn und Herz immer wieder stattfanden. Ein grundehrlicher deutscher Dualist, der stets ein Ganzes wollte, der etwas im höchsten Sinne Persönliches mittels einer etwas unpersönlichen Malerei erstrebte, der sich nach Rembrandt sehnte und Franz Hals doch auch nicht lassen mochte. Als Maler nicht ohne Sentimentalität, aber nie sentimental gegen sich selbst. Einer, der sich gegen seine Volksgenossen Unsterblichkeit innerhalb der deutschen Kunst erkämpft hat. Und dessen frisches Grab nun nicht nur die Bewunderung schmückt, sondern auch die Liebe.

K. S.

NEUNTER JAHRGANG. SIEBENTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 17. MÄRZ. AUSGABE AM 1. APRIL NEUNZEHNHUNDERTELF.
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.







RUD. GROSSMANN

BERLINER BILDER II.

AM BAHNHOF FRIEDRICHSTRASSE

ORIGINALLITHOGRAPHI



EMPFINDUNG UND ERFINDUNG
IN DER MALEREI

VON

MAX LIEBERMANN



eulich meinte Wöfflin in einem kleinen Aufsatz über das Zeichnen, dass Jeder, der einen Kopf gut zeichnen könnte, auch gut zu schreiben verstände. Ob das nicht zu viel behauptet ist, will ich als Maler nicht untersuchen, aber das glaube ich mit Recht behaupten zu dürfen, dass Einer, der keinen Strich zeichnen kann, unfähig ist über Malerei zu schreiben. Was würden die Musiker sagen, wenn ein Maler, der nicht einmal die „Wacht am Rhein" oder „Heil Dir im Siegerkranz" auf dem Klavier nachklimpern kann, sich herausnehmen würde über Musik zu ästhetisieren!

Das ästhetische Urteil über Malerei ist von Schriftstellern gemacht. Nie würde ein Maler, auch wenn er Lessings Geist hätte, das geistreiche und gerade deshalb so gefährliche Parodoxon vom Raphael ohne Hände erfunden haben. Oder gar aus dem Laokoon, der immer noch, und mit gutem Recht, die ästhetische Bibel der Gebildeten ist, das Diktum: „der Maler, der nach der Beschreibung eines Thomson eine schöne Landschaft darstellt, hat mehr gethan, als der sie grade von der Natur kopiert". Der Schriftsteller versteht in der Gedankenmalerei die literarische Phantasie, und daher stellt er sie über die sinnliche Malerei, die er nicht versteht, und aus Unkenntnis ihrer Wesenheit nicht verstehen kann.

Malerei ist Nachahmung der Natur, der sie ihre Stoffe entlehnt, aber sie bleibt ohne die schöpferische Phantasie geistlose Kopie, und es ist daher ganz gleichgültig, ob der Maler einen Sonnenuntergang aus der Tiefe seines Gemüts oder nach einem Gedicht des Thomson oder nach der Natur malt. Mit andern Worten: nicht der Idealist steht — wie Lessing meint — höher als der Realist, sondern die Stärke der Phantasie macht den größeren Künstler.

Für den Maler liegt die Phansasie allein innerhalb der sinnlichen Anschauung der Natur: jedenfalls haben alle grossen Maler von den Ägyp-

tern, Griechen und Römern bis zu Rembrandt und Velasquez, Manet und Menzel sich innerhalb dieser Grenzen gehalten. Zwischen dem Klexer, der einen Sonnenuntergang malt und einem Claude Lorrain oder Claude Monet ist nur ein Qualitätsunterschied. Die Grösse des Talents eines Künstlers beruht auf der Grösse seiner Naturanschauung und zwar auf der Grösse der spezifisch malerischen Anschauung. Sonst hätte Goethe ein ebenso grosser Maler wie Dichter sein müssen. Wie die zahllosen Blätter, die das Goethehaus aufbewahrt, beweisen, hat es ihm weder an Fleiss noch an handwerksmässiger Geschicklichkeit gefehlt, und wenn er trotz heissem Bemühen zeitlebens in der bildenden Kunst ein mittelmässiger Dilettant geblieben ist, so liegt der Grund einfach darin, dass seine Phantasie — als die eines gebornen Dichters — nur mit dem Worte zu gestalten imstande war.

Die Phantasie des Künstlers gestaltet nicht nur in dem Material, sondern für das Material seiner speziellen Kunst, sonst kommt gemalte Poesie oder poetische Malerei, d. h. Unsinn heraus. Daher ist auch nur aus dem Material heraus eine richtige Wertung der Kunst möglich: der Genuss an der Kunst steht jedem Empfänglichen offen, aber für die Kritik ist die Kenntnis des Materials und der Technik unerlässlich.

Einst fragte mich Virchow, während er mir zu seinem Porträt sass, ob ich nach einer vorgefassten Meinung male, und auf meine Antwort, dass ich intuitiv die Farben nebeneinander setzte, entschuldigte sich der damals schon greise Gelehrte ob seiner Frage. Alles, fügte er hinzu, in der Kunst wie in der Wissenschaft, nämlich da wo sie anfinge Wissenschaft zu werden, wo sie Neues entdeckte, sei Intuition. „Als ich meinen Satz Cellula e Cellula gefunden hatte, war es erst Späteren vorbehalten, ihn zu beweisen". Letzten Endes ist die Kunst unergründlich und wird es immer bleiben. Auch ist es gut so, denn wenn wir ihr Geheimnis ergründeten, wäre es mit ihr vorbei. Den künstlerischen Zeugungsprozess kann man ebenso wenig ergründen wollen wie den physischen. Es wird ewig ein Rätsel bleiben, wie dem Künstler die Idee zu seinem Werke kommt, denn die Natur ist nur der äussere Anlass für das Werk. Aber man kann die Gehirnthätigkeit des Künstlers während seiner Arbeit beobachten, und den Weg, den seine Phantasie zurücklegt, von der Auffassung des Gegenstandes bis zu dessen Wiedergabe auf der Leinewand verfolgen. Der Künstler sieht die Gegenstände durch seine Phantasie. Er sieht, was er zu sehen sich einbildet, oder wie Goethe es ebenso treffend wie schön ausdrückt: wer die Natur schildert, schildert nur sich, und die Feinheit und Stärke seines Gefühls.

Der alte Schwind antwortete auf die Frage, wie er seine Zeichnungen mache: „ich nehme einen Bleistift in die Hand, und da fällt mir halt was ein". Unter dem Pinsel wird die Form geboren, und die Maler mit den grossartigen Ideen sind immer schlechte Maler.

Die Erfindung des Malers beruht in der Ausführung und dieser Ausspruch, der eigens für den Impressionismus geprägt zu sein scheint, und der von dem englischen Maler Blake aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts herrührt ist nicht nur für Manets Spargelbund gültig, sondern ebenso für Michel Angelos Erschaffung Adams in der Sixtina. In der Erfindung des Sujets kann die Erfindung Michel Angelos nicht liegen, denn die steht in der Bibel: „und Gott der Herr machte den Menschen aus einem Erdenkloss und er blies ihm ein den lebendigen Odem in seine Nase. Und also ward der Mensch eine lebendige Seele". Dass er uns die biblische Erzählung überzeugend ad oculus demonstriert, darin liegt Michel Angelos Genie: wir glauben den Odem Gottes in Adam übergehn zu sehn.

Ein witziger Maler, den man vor seinem Bilde fragte, was er habe malen wollen, antwortete: wenn ich es sagen könnte, hätte ich es nicht zu malen gebraucht. Erfindung ist Empfindung: aus ihr ergiebt sich Technik und Stil. Daher ist es Blödsinn — was man jeden Tag hören oder lesen muss — zu sagen: das Bild des Professors X. ist ausgezeichnet gemalt, nur leider ohne Phantasie. Dann ist es eben schlecht gemalt. Aber ebenso blödsinnig: „das Bild ist sehr phantasievoll, aber schlecht gemalt". Dann ist es vielleicht von poetischer oder musikalischer, aber nicht von malerischer Phantasie. Ein Bild ist gut d. h. malerisch erdacht, wenn es mit den malerischen Ausdrucksmitteln darzustellen ist, und das malerisch nicht gut erdachte Bild kann überhaupt nicht gut gemalt werden. Also sind technische Schwierigkeiten immer nur Fehler in der Konzeption. Die schönsten Stücke Malerei wie die Bohèmienne oder der Papst Innocenz sind die technisch einfachsten.

Wer technische Schwierigkeiten eines Werkes sieht, ist überhaupt kein Künstler. Der echte Künstler gleicht dem Reiter über den Bodensee:

erst nach Vollendung des Werkes entdeckt er voller Grauen die Schwierigkeiten, die zu überwinden waren, und er würde sein Werk nicht unternommen haben, wenn er sie vorher erkannt hätte.

In der bildenden Kunst ist geistige Vollendung zugleich technische Vollendung, denn in ihr sind Inhalt und Form nicht nur eins sondern identisch. Es ist daher ein müssiges Spiel mit Worten das Kunstwerk in zwei Bestandteile zerlegen zu wollen: in ihm ist die Phantasie materialisiert und umgekehrt die Technik vergeistigt worden.

Wenn Rembrandt sagt, dass das Werk vollendet sei, sobald der Künstler ausgedrückt hat, was er hat ausdrücken wollen, so heisst das nichts anderes, als dass die Arbeit des Künstlers reine Phantasiethätigkeit ist. Gut malen heisst also mit Phantasie malen und die schönste, breiteste, flächigste Malerei bleibt äusserliche Virtuosität, wenn sie nicht der Ausdruck der künstlerischen Anschauung ist. Die Phantasie hört also nicht da auf, wo die Arbeit beginnt — wie noch ein Lessing annahm, — sondern sie muss den Maler bis zum letzten Pinselstrich die Hand führen. Weshalb ist denn oft die flüchtigste Skizze vollendeter als das fertige Bild? Weil die in ein paar Stunden entstandene Skizze von der Phantasie erzeugt ist, während die wochen-, ja monatelange Arbeit am Bilde die Phantasie ertötet hat. Nicht etwa die Technik, sondern die Phantasie ist die Ursache, dass nur die al Prima-Malerei was taugt, denn die Phantasie ist ebensowenig eine Heringsware wie die Begeisterung: nur das unter dem frischen Eindruck der momentanen Phantasie flüssig ineinander gemalte Stück hat inneres Leben.

Daher giebt es keine Technik per se, sondern so viele Techniken als es Künstler giebt. Und ohne eigene Technik kann es keine eigene Kunst geben. Franz Hals' Technik entspringt ebenso seiner Naturauffassung wie die des Velasquez der seinigen: Beide malten einfach, was sie sahn. Unbewusst kam in ihre Malweise ihre Persönlichkeit.

Man sehe sich die Bohèmienne oder den Innocenz auf die angewandten Mittel an: das Handwerksmässige daran kann jeder Malklassenschüler. Auch weiss man, dass der Papst dem Velasquez zu dem Kopfe in Petersburg, der noch schöner sein soll als der in Rom, nur eine Stunde gesessen hat; und Franz Hals hat sicher nicht viel länger an der Bohèmienne gearbeitet. Gebt einem Stümper eine Stunde lang die Phantasie eines Franz Hals oder Velasquez und aus seiner Stümperei wird ein Meisterwerk. Aber Hals und Velasquez hatten keine Kunsttheorien; sie malten, was sie selber sahn, und nicht, was Andere vor ihnen gesehn hatten: sie waren naiv. Sie malten nur mit ihrem malerischen unbewussten Gefühl und nicht mit dem Verstande. Sie warteten nicht die Stimmung ab, sondern die Stimmung kam, wenn sie den Pinsel in die Hand nahmen.

Manet oder Leibl dachten malerisch. Sie suchten nicht das sogenannte Malerische in der Natur, sondern sie fassten die Natur malerisch auf: die Natur war für sie der Canevas für ihr Bild. Feuerbach, Marées oder Böcklin übersetzten ihre Stimmungen oder Gedanken in die Sprache der Malerei: zum Ausdruck ihrer Sentiments bedienten sie sich der Natur. Derselbe Gegensatz wie zwischen dem naiven und sentimentalen Dichter besteht auch in der Malerei: der naive Maler geht von der Erscheinung aus, der sentimentale vom Gedanken.

Aber gerade das Primäre ist das Entscheidende: wie der wahre Dichter nur vom Erlebnis ausgeht, so geht das wahre malerische Ingenium nur von der sinnlichen Erscheinung aus. Letzten Endes ist jeder Maler Porträtmaler; der Wirklichkeitsmaler Franz Hals oder Velasquez ebenso wie der Maler der inneren Gesichte „Albrecht Dürer“ oder gar wie Rembrandt, unter dessen Pinsel die Bildnisse der Korporalschaft des Banning Cocq zur Nachtwache, dem phantatievollsten Bilde der Welt, wurden. Dass dieses Gruppenbildnis einer Schützengilde bis heutigen Tages die Nachtwache heisst, dass beweist am schlagendsten, dass in der Malerei die Erfindung nur in der Ausführung beruht.

Kunst ist Kern und Schale in einem Male: die Phantasie muss nicht nur die Vorstellung von dem Bilde erzeugen, sondern zugleich die Ausdrucksmittel, durch die der Maler seine Vorstellung auf die Leinwand zu projicieren imstande ist.

Irgendein Corneliusschüler erzählte, dass er München in aller Hergottsfrühe umkreiste, um sich in weihevolle Stimmung zu versetzen, bevor er an die Arbeit ging, und ins Atelier gekommen, „floss der Contour“. Aber Heinrich v. Kleist lässt in einer Betrachtung über Berliner Kunstzustände im Jahr 1811 einen Vater seinem Sohne sagen: du schreibst mir, dass du eine Madonna malst, und dass du jedesmal, bevor du zum Pinsel greifst, das Abendmahl nehmen möchtest. Lass dir von deinem alten Vater sagen, dass dies eine falsche Begeisterung ist, und dass es mit einer gemeinen, aber übrigens rechtschaffenen Lust an dem Spiele, deine Einbildungen auf die Leinewand zu bringen, völlig abgemacht ist.



ANSELM FEUERBACH, SELBSTBILDNIS (VOR 1846)
PRIVATBESITZ, BERLIN

FEUERBACHS BILDNISSE

VON

HERMANN UHDE-BERNAYS

Wenn Goethe uns einmal belehren möchte, dass kein Porträt etwas tauge, das nicht der Maler im eigentlichsten Sinne „erschaffe", so findet er, der ein anderesmal aus der Freiheit seines innersten Wesens heraus geschrieben hat, dem Menschen bleibe das Interessanteste immer der Mensch, damit ein tiefes und nachdenkliches Wort für das Verhältnis des Künstlers zu der fremden Individualität, die er in dem Bestreben, sie in ihrer natürlich menschlichen Gegenwärtigkeit festzuhalten, mit den Ausdrucksmöglichkeiten seines eigenen künstlerischen Temperaments in denkbar engste Beziehung bringen muss. Die Forderung Goethes entspricht nun bei genauerem Zusehen nicht seiner eigenen Überzeugung, sondern will die subjektive Anschauung der romantischen Schule formulieren, die die Machtbefugnis des Genies ins Unbegrenzte auszudehnen und den Prozess der schöpferischen Konzeption geheimnisvoll zu verklären suchte. Sobald wir Goethes „Erschaffen" wörtlich nehmen, stehen wir also nicht mehr in dem lichten Bezirke des Goetheschen

Die Erlaubnis zur Reproduktion der bisher unpublizierten Bildnisse Feuerbachs ist von den Besitzern nur für „Kunst und Künstler" freundlichst gegeben worden. Es gehören diese Bilder also nicht zu den seit 1910 für Jedermann freien Werken Anselm Feuerbachs, sondern es bleiben die Bildnisse noch Lebender und die nur ein Mal vorhandenen photographischen Aufnahmen gesetzlich geschützt. D. Red.



ANSELM FEUERBACH, BILDNIS DER SCHWESTER EMILIE FEUERBACH
BESITZER: GENERALARZT FEUERBACH, MÜNCHEN



ANSELM FEUERBACH, ANTONIE VON SIEBOLD (1847)

BESITZER: FRAU VON PANNWITZ, GEB. VON SIEBOLD, MÜNCHEN

Denkens, sondern fühlen uns wie von dunkeln Schleiern umwallt, zwischen denen wir nur undeutlich zu erkennen vermögen, ob nicht eine Übermacht der künstlerischen Intuition in ihrer persönlichen Begeisterung allzu starke Energien gespannt hat, denen gegenüber der Mensch zur Gottheit, die reale Bildung zur idealisierten Erscheinung geworden ist. August Wilhelm von Schlegel vergleicht das Porträt im Gebiet der schönen Künste mit jener Poesie, womit der Dichter seine wirkliche Geliebte besingt! Indem der Übersetzer des Sommernachtstraums nicht etwa die Liebe in der Hoffnungslosigkeit des Petrarca zu Madonna Laura, sondern in ihrer menschlich beglückenden Bejahung als das Ideal anzeigt, giebt er die Nuance, der eine im Sinne der Romantiker schaffende Porträtierungskunst entsprechen mag. Ihr ist die seelische Beziehung ebenso massgebend wie das körperliche Wohlgefallen. Aber die dichterische Begeisterung, die sich über das Irdische erhebt, ist die Grundbedingung der künstlerischen That.

Suchen wir nun nach einem Maler, der bei seinen Bildnissen solchen Prinzipien gefolgt ist, die die Gegenwart mit ihrer in erster Linie malerischen, demnach von anderen Erwägungen ausgehenden Betrachtungsweise ablehnt, so werden wir uns im Kreise der Künstler, die den Romantikern nahe stehen, vergeblich umsehen. In Verbindung mit Schlegels Maxime, die anscheinend geprägt worden ist in der Voraussicht der späteren, genau so wie die dekorative Historienmalerei von Walter Scott abhängenden „barocken“ Romantik, dürfen weder Runge noch Oldach, nicht einmal die Bildnisse der Humboldtschen Angehörigen von Schick genannt werden. Als die äusserliche Routine der deutschen Atelierkunst zum ersten Male bedenklich wurde, kurz vor dem Jahre 1848, erst da schreibt, ganz im Sinne August Wilhelm von Schlegels, ein begeisterter Jüngling, dem die literarische Mitgift des Elternhauses gefährlich und erhebend zugleich war: „Ich möchte nicht bloss Nachäffer, Anstreicher nach der Natur werden, ich möchte gern Seele, Poesie haben.“ Anselm Feuerbach, vom Vater liebevoll eingeführt in die Welt der formalen Schönheit, der Antike und Goethes, mit dem Herzen zugethan der Stiefmutter und der hingebungsvoll-schwärmerischen Art ihrer Natur-, Kunst- und Menschenbetrachtung, die sich in ihren Jugendbriefen als eine romantisch-mystische Daseinsauffassung ausspricht, hat hier zum erstenmal ein Persönliches,



ANSELM FEUERBACH, SELBSTBILDNIS AUS DER PARISER ZEIT
PRIVATBESITZ, MÜNCHEN

wie wir aber gesehen haben, nicht durchaus selbständiges Moment seiner Kunst gewiesen.

So wäre denn Anselm Feuerbach, dessen Strenge die Höhe und das Ende des deutschen Klassizismus bedeuten soll, in seiner künstlerischen Eigenart ein deutscher Romantiker? Bei der ungewöhnlich ausgeprägten Differenziertheit seines Charakters und seiner Veranlagung, bei der Zugänglichkeit fremden Einflüssen gegenüber, die ihm eigen war, ist eine solche sichere Diagnose unmöglich. Aber bei dem gegenseitigen Abwägen der vielen, kaum bei einem anderen deutschen Maler so verschiedenartig vorhandenen Komponenten sinkt die Schale, auf der die Eigenschaften des in romantischem Sinne gebietenden Temperaments ruhen. Die höchste, nicht jeweils moderne, sondern aus dem einzelnen Künstler für ihn selbst herauszugreifende und deshalb allezeit bleibende Bedingung, die die künstlerische Qualität des Werkes bestimmt, giebt den Ausschlag! Das ist bei Feuerbach die Grösse der ethischen Werte, die Geklärtheit und göttliche Freiheit der Gestalten seiner Kunst, seine monumentale Auffassung (nicht Ausführung) von einem geistig und körperlich zugleich heroischen Idealgeschlecht. Es ist eine durch Rhythmus der Linie und Mässigung der Farbe geschaffene, zu ernstem Sinnen mahnende Harmonie, deren schwermütiger Gehalt sich mit musikalischer Eindrucksfähigkeit

überträgt. Die starke musikalisch fassliche Physiognomik der meisten Bilder Feuerbachs bringt ihn abermals in den Bannkreis der Romantiker. Als Romantiker ist Feuerbach nach Italien gegangen, er ist der deutsche Romantiker geblieben, obwohl er im „Vermächtnis" schreibt, dass der Deutsche sich in Rom der Romantik entkleiden müsse, als Romantiker berichtet er zwei Wochen vor seinem Tode, dass das „Koncert" ihm erscheine wie die Verklärung einer Malerseele. Von romantischen Gedanken erfüllt sind auch die Aufzeichnungen über Historie und Genre. Hier heisst es: „Ein geistvolles Porträt der Neuzeit kann im besten Sinn des Wortes Historienmalerei genannt werden." August Wilhelm von Schlegel giebt zu diesen Worten die Parallele, wenn er sagt: „Das Porträt ist die Grundlage des historischen Gemäldes."

Wir wenden uns einer Gruppe von Bildern Feuerbachs zu, seinen Bildnissen, die schon aus dem Grunde vielfach unbekannt geblieben sind, als sie im entlegensten Privatbesitz weitverzweigt sich verborgen halten. Im ganzen können wir jetzt von 19 Selbstbildnissen und 32 andern Porträts (und drei Studien) sprechen, von denen 16 Selbstbildnisse und 29 Porträts erhalten sind, wozu mehrere erst in der letzten Zeit aufgefundene Bleistiftzeichnungen treten. Von den genannten 45 Stücken befinden sich acht Selbstbildnisse, aber nur zwei der anderen Bildnisse in öffentlichen Sammlungen. Bei dieser Aufstellung sind sämtliche Kopfstudien



ANSELM FEUERBACH, FREIHERR SEUTTER VON LÜTZEN
(1854)

zu Bildern sowie alle Bilder von Nanna und Lucia fortgelassen. Zwölf männlichen Porträts stehen 15 weibliche (darunter drei Bilder der Mutter) und zwei Kinderbildnisse gegenüber.

Das Material ist also ausreichend genug, um Feuerbach als Porträtmaler allein zu betrachten. Je mehr wir ihn in dieser Thätigkeit abseits stellen von in Coutures Atelier zuzuschreiben ist, zum Heroischen, über menschliches Maass hinaus. Das Momentane der Darstellung, das schon von Anfang an auf eine den sentimentalen Zug streifende Nachdenklichkeit ausgeht, erhält in den leidensvollen Falten der Gesichtszüge einen Kommentar, der ein ausführliches Menschenschicksal erzählt. Wie auf



ANSELM FEUERBACH, BILDNIS SEINES VATERS (1846)
BESITZER: GENERALARZT FEUERBACH, MÜNCHEN

den grossen Werken, wo der Linienfluss und die grauen Töne äusserlich den scheinbaren Klassizismus Feuerbachs zu verteidigen drohen, um so folgerichtiger erscheint uns hier seine künstlerische Entwicklung. Aus der Wirklichkeit heraustretend steigert sich Feuerbachs Porträtauffassung vom Einfachen, Gegebenen, über eine kurze dekorative Zwischenstufe hinweg, die allein dem Aufenthalt sämtlichen Werken Feuerbachs ist auch bei den Bildnissen die Lust oder Unlust wohl zu erkennen. Seltsam berührt es, dass nur wenige dieser Menschen uns entgegenschauen. Die meisten richten die starren Augen seitwärts oder in die Ferne, als wollten sie sagen: „Lohnt sich's denn, in eine Welt zu blicken, arm an Freude gleich der nackten Wüste?“ Kein Ausdruck der Freude, kein leuchten-

des Zeichen des Dankes trifft uns; Schwermut, Leid, Verbitterung, tiefer Ernst ist für Feuerbach die Signatur der Charaktere, die er wiedergiebt, und in der überaus persönlichen Art seiner Malerei hat er die traurigen Gedanken, die ihn so oft erfüllt haben, auf Die übertragen, die er vor sich sah, und darum haben viele dieser Bildnisse dann ihren Bestellern der Unähnlichkeit wegen missfallen. Bei Feuerbach dürfen wir von einem „Erschaffen des Porträts" sprechen.

In eigenartiger Weise kommt diese eben ausgesprochene Absicht des Übertragens psychischer Depressionen in der Reihe der Selbstbildnisse zum Ausdruck. Die ersten Selbstbildnisse, die sich erhalten haben, sind zugleich die ersten Versuche des Fünfzehn- oder Sechzehnjährigen gewesen, in Öl nach dem Leben zu malen. Die Haltung des leicht geneigten Kopfes, der lebendige und doch sentimentale Ausdruck der Augen, beides genau von dem jugendlichen Selbstbildnis van Dycks übernommen, sind bereits typisch für Feuerbachs künstlerische Betrachtung des eigenen Ich. Auf diesen Bildern ist der zu grosse Kopf, der auf einem zu kurzen Halse sass, noch nicht retuschiert. Die Versuche nach dieser Richtung lassen sich ebenfalls auf manchen der Selbstbildnisse verfolgen. Es waren Weihnachtsgeschenke für die Eltern, Dankgaben für freundliche Aufnahme bei den Verwandten in Ansbach und Nürnberg. So entstanden die in verschiedenen Wiederholungen vorhandenen kleinen Fra Diavolo-Porträts mit dem aufgestülpten grossen Hut und dem kühn umgeworfenen Mantel, auch das Pagenbild mit dem Federbarett und dem scheuen, an die gerade populären Söhne Eduards von Delaroche erinnernden Blick.

Malerisch sind alle diese Arbeiten noch sehr geringwertig. Die Düsseldorfer Schule mit ihrer dunkelbraunen, schwarzen und mattgelben Farbenwahl, dem gleichmässigen Auftrag, dem Herausheben des Gesichtes durch eine wächserne, jeden Schatten vergrössernden Helle, wodurch eine wunderliche, besonders bei den Frauenbildern sich puppenhaft gebende Unlebendigkeit bewirkt wird, zeigt sich in ihrer ganzen Unerfreulichkeit. Nur in einer oftmals sehr feinen Vorliebe für die Abtönung des Hintergrundes in malerischer Beziehung zur Kleidung und den Haaren, die sogar ganz freiheitlich behandelt werden, in einer weisen Zurückhaltung beim Aufsetzen der Glanzlichter gewahren wir das Streben, sich von der „Stubenmalerei" nicht einfangen lassen zu wollen. Was Sohn und vor allem Rahl Gutes hatten, entdeckte Feuerbach mit sicherer Erkenntnis. Von Sohn kommt das Leuchten des Seidenstoffes in seinem hellen Blau auf dem Bilde der Schwester Emilie, eine Arbeit, die mit einem Damenporträt Sohns in der Karlsruher Galerie verglichen die nämliche Süsslichkeit hat; auf Rahl aber geht das Streben nach der theatralisch-repräsentativen Wirkung ebenso zurück wie der monochrom olivbraun grundierte und gedeckte, zu einer festen Schicht gestrichene und stark gefirnisste, zum Springen in thalergrossen Stücken verurteilte Auftrag des Hintergrundes.

Aus Feuerbachs Pariser Zeit besitzen wir ausser der kleinen, höchst lebendigen, prachtvoll gezeichneten Studie mit dem gesenkten Kopf, der mächtig vorgewölbten Stirn und dem sehnsüchtig verlangenden Glanz der Augen, welche durch das Vermächtnis Schaible in die Karlsruher Galerie gelangt ist, eines der besten Selbstbildnisse Feuerbachs, das hier zum erstenmal abgebildet wird. Es verzichtet auf die Mätzchen der „schönen" Porträtkunst wie des Augenblickporträts und erstrebt nichts als die natürliche Wiedergabe des alltäglichen Menschen, dem in diesem Falle freilich eine ungewöhnliche Schönheit eigen war. Weit flüchtiger und posierter, aber in den malerischen Komponenten, schwarz, dunkelrot, dunkelblau, wirkungsvoll zusammengestellt ist das Selbstbildnis im Gothaer Museum aus dem Jahre 1854. Da die nächsten Selbstbildnisse aus der römischen Zeit verschollen sind, haben wir erst nach zwanzigjähriger Pause Gelegenheit, die wohlbekannten Züge auf dem schreckhaft und krankhaft anmutenden Bilde der Berliner Nationalgalerie wiederzufinden, das mit düsterer Melancholie das graue Gesicht vor grauem Hintergrunde in scharfer Silhouettierung abschneidet. Die malerischen Mittel sind hier zu übertriebener Einfachheit geführt, der kreidige Ton wirkt unerfreulich hart und doch nicht unlebendig. Die berühmten Selbstporträts mit der Zigarette und dem bräunlichen Rock vor rotviolettem Hintergrunde, unter denen die Mutter das Karlsruher Profilbildnis für das ähnlichste hielt, erreichen an malerischer Qualität jenes Pariser Selbstbildnis nicht. Zuerst kühne Improvisationen, die sonst nicht Feuerbachs Sache waren, sind sie in einer optimistischen Zeit entstanden und sie tragen darum einen hinreissenden Zug kraftvoller Lebensfähigkeit. Als Malerei sind sie gut und flüssig, die Behandlung des Fleisches ist an den Wangenpartien und dem Halse nicht immer sorgsam, die Schatten liegen besonders bei



ANSELM FEUERBACH, CHARLOTTE KESTNER (1867)
BESITZER: EDUARD BURCKHARDT-MERIAN, BASEL



ANSELM FEUERBACH, DIE BEROLZHEIMERSCHEN KINDER (1877)

BESITZER: JUSTIZRAT BEROLZHEIMER, MÜNCHEN

dem Karlsruher Bild schwer auf, fast auf eine theatermässige Schminke hinausgearbeitet. Auf der andern Seite des Daseins steht das letzte Selbstbildnis, das in der Auffassung jenem „Pensieroso" nahekommt, in der Farbenwahl dafür einheitlich sich zusammenschliesst.

Während keines dieser Werke von Coutures Lehren beeinflusst worden ist, der selbst ein ganz begabter Porträtmaler, freilich nicht von bedeutenden Menschen wie von Beranger war, und nur ein einziges von ihnen auf die Beziehungen Feuerbachs zu Courbet hinweist, das Gothaer Bild, stehen manche Bilder junger Frauen, die Feuerbach gemalt hat, in vielen Fällen mit dem Maler der Décadence in Verbindung. Das erste, schülerhaft verzeichnete, Frauenbildnis Feuerbachs, die Schwester Emilie, konnte schon in Beziehung zu Sohn genannt werden. Aber ein Jahr später, 1847 gelang es Feuerbach, in dem Porträt seiner Jugendliebe Antonie von Siebold ein vorzügliches Werk zu schaffen, voll seelischer Empfindung und malerischer Vorzüge, das trotz einiger Härten und den verzeichneten Händen in der Stimmung und dem Ausschnitt mit der abendlichen Landschaft und dem tiefblauen, im Horizont weiss abschneidenden Wasser den Meister der Iphigenie vorausdeutet. Sehr geschmackvoll in der Wahl der Farben, Weinrot und Schwarz vor Olivgrün, das gegen den Landschaftsausblick stärker grün betont wird, entstand es offenbar unter dem Einfluss des Studiums der alten Meister, dessen Ernsthaftigkeit vor allem Feuerbach die Erkenntnis der Schwächen der Düsseldorfer Lehren zu danken hat. Die nächsten Arbeiten halten sich nicht auf dieser Höhe. Aus der Pariser Zeit sind viele weit schwächere Mädchenköpfe da, deren Herkunft nicht immer unzweideutig erwiesen ist. Auf den meisten von ihnen verbindet sich eine persönliche (eher nach Delacroix sehende und daher wiederum romantische) Charakteristik mit einer klar angelegten Zeichnung. Die Modellpose des Coutureschen Ateliers wird nachgeahmt, Coutures Palette mit ihren süsslichen Farben beibehalten. Mattes Grünblau, ein prononciertes Rosa und Oliv, ein verletzendes Giftgrün und ein glänzendes Schwarz sind die Mittel dieser Malerei, die bei den Porträts am wenigsten erfreulich auf einem Damenbildnis vom Jahre 1855 auftritt. Es war höchste Zeit für Feuerbach, nach Rom zu gehen, wo er an den grossartigen Erscheinungen der römischen Rasse die Modelle fand, an denen er seine Kunst läuterte und erhob. Nanna und Lucia, die mit Feuerbachs Kunst berühmt geworden sind, deren Bildnisse auf allen grossen Werken wiederkehren, zu heroischer Grösse vergeistigt, den klassischen Rollen als körperlich entsprechende Vertreterinnen angepasst, sie Beide dürfen wir hier übergehen. Denn so oft sie auch Feuerbach in einer scheinbaren Porträtdarstellung festgehalten hat, immer entschied die Pose, zu der sie der Künstler bestimmte, und die darum bei selbstverständlichen Porträts Bezeichnungen wie „Virginia" oder „Lesbia mit dem Vogel" gab. Bevor der Künstler diese Frauen malte, musste er sich in der ersten römischen Zeit (bis 1860) unter den römischen Modellen umsehen. Von diesen Studien haben nur sehr wenige sich erhalten. Feuerbach selbst hat, was er erreichen konnte, vernichtet. Dennoch lässt sich feststellen, dass der Verkehr, der auf Wunsch der einsichtsvollen Mutter beschränkt wurde, da sie in Böcklins Malerei einen unheilvollen



ANSELM FEUERBACH, JULIE ARTARIA (1860)
PRIVATBESITZ, FREIBURG I. B.

Einfluss erkannte, in den Jahren 1858—59 den leicht bestimmbaren Feuerbach kurze Zeit auf andere Bahnen lenken wollte. Es giebt Feuerbachsche Studien mit dem türkisblauen Grund Böcklins, mit strengen Gesichtern, reliefartig auf das äusserlich Monumentale hinausgearbeitet, vor allem durch breite Konturen abgegrenzt, die Böcklins Bilder in Richtung auf „Donna Clara" nachahmen wollen. Wir wissen, dass Feuerbach wie ein Verzweifelter aus Böcklins Atelier davonlief und sehen hier die Versuche nach künstlerischer Befreiung.



ANSELM FEUERBACH, STUDIENKOPF, ERSTE RÖMISCHE ZEIT
SAMMLUNG G. CASPARI, BERLIN

Während eines Aufenthaltes in der Heimat 1860 malte Feuerbach die Schwestern Artaria. Er scheint hier die Lehren Coutures und den Einfluss Italiens völlig vergessen zu haben, denn er geht zurück auf die Porträtierungsweise seiner jungen Jahre, die er in Erinnerung an das Bildnis Antoniens von Siebold in malerischer Begeisterung weiterführt. Es sind beides Profilbildnisse; Rosalie sitzt in schwarzer Spitzentoilette, eine rote Nelke mit grünen Blättern auf der Brust vor dunkelgrauem Hintergrund; Julie in tiefviolettem Kleid auf schokoladebraun gepolstertem Sessel vor einer graugrünen Wand, die Nelke im Haar. Die Spitzen sind noch nicht mit der Freiheit der späteren Zeit angegeben, dafür ist die malerische Einheitlichkeit durch die Abstufung der bräunlichen Töne auf dem zweiten Bilde mit einer gar nicht Feuerbachschen Unabsichtlichkeit erreicht. Die Schatten sind mehr gehaucht als gemalt, die Epidermis ist von einem dünnen Pinsel geschaffen und dem zweiten Pariser Selbstbildnis in ihrer Durchsichtigkeit ähnlich. Ein unendlicher Liebreiz strömt von

diesen beiden mädchenhaften Erscheinungen aus, ohne alle Süsslichkeit, ohne Pose oder Streben auf Effekt wirken sie in ihrer sympathischen Frische, menschlich verklärt durch die Liebe, mit der sie geschaffen worden sind. Diese Werke sind die Vorstufen zu den erhabensten Bildnissen Feuerbachs, die er von der Mutter und von Fräulein Kestner ausgeführt hat. Schon das ältere Bildnis der Mutter Samtstuhl, dessen Polster und Lehne mit helleren Farben zwischen dem grauen Hintergrunde und dem grauschwarzen Kleid vermitteln. Die hellbraune römische Kamee der Brosche giebt den Mittelpunkt und zugleich einen lichten Akzent. Wenn wir absehen von der heiligen Ruhe dieses Antlitzes, aus dem die Augen mit erregter Erwartung stark hervortreten, und der majestätischen Haltung, wird



ANSELM FEUERBACH, STUDIENKOPF, ERSTE RÖMISCHE ZEIT
SAMMLUNG K. HABERSTOCK, BERLIN

greift in seiner ernsten Beschaulichkeit ans Herz. Das zweite, dem deutschen Volke glücklicherweise durch den Ankauf für die Nationalgalerie, der es seit 1906 gehört, gesichert, ist ein wundervolles Dokument der Sohnesliebe, der die hoffnungslose Ergebung dieser ins Weite hinaussinnenden dunkeln Augen wiederzugeben gelang. Das Bildnis Fräulein Kestners steht dem der Mutter kaum nach. Die Tochter der Goetheschen Lotte sitzt aufrecht im uns im einzelnen der Gegensatz zwischen der peinlich ausgeführten Charakteristik des runzeligen Gesichtes und der luftigen Behandlung der malerischen Details, so bei der Spitzenmantille (namentlich über der durchschimmernden linken Hand), und der kecke Ansatz zur Vernachlässigung der Spitzenhaube zum Erstaunen drängen. Wir verstehen, dass einem dem üblichen „Salonporträt“ so fernen Bilde keine weiteren Aufträge



ANSELM FEUERBACH, BILDNIS SEINER STIEFMUTTER
NATIONALGALERIE, BERLIN

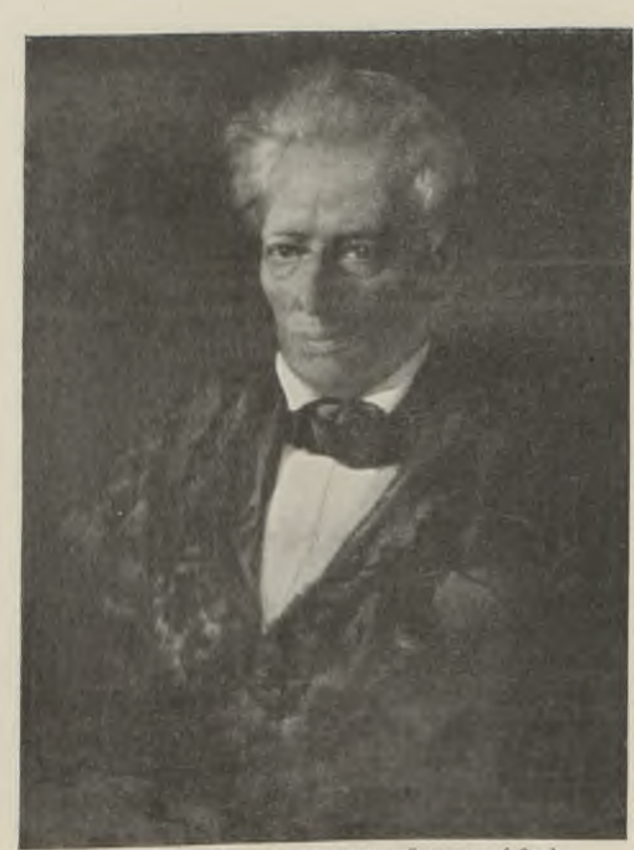
in Basel folgten. Im gleichen Jahre ist es entstanden, in dem Monet die kostbare Malerei der Dame in Braun und Grün heraufbeschwor, die wir in Bremens Kunstsammlung bewundern. Nur in dem Bilde der Berolzheimerschen Kinder hat Feuerbach diese Werke noch übertroffen.

Männliche Bildnisse hat Feuerbach nur in jungen Jahren gemalt. Für die charakteristische Eigenart des Gelehrtenschädels ist er ein gut orientierter Beobachter, da er ja selbst aus dem Professorenhaus stammt. Das Bild des Vaters, des bedeutenden Archäologen, von einem Siebzehnjährigen gemalt, hat die Linien des Leidens allzu scharf betont, ist aber im übrigen ein brav gemaltes Porträt. Von den vier Heidelberger Professoren, Umbreit und Wülcker, Cannstatt und Kapp, hat das Bildnis Umbreits den Vorzug einer ausgesprochen guten Malerei, im modernen Sinne. Auch auf dem Wülckerschen Porträt sind Haare und Pelz mit einer unverkennbaren Verve gemalt, die für guten Unterricht bei Couture eintreten — wenn wir nicht so verwegen sein wollen, daran zu denken, dass sich Manet dort mit Feuerbach begegnete. Kräftiger in der persönlichen und malerischen Durcharbeitung, sehr gewissenhaft ausgeführt, aber etwas konventionell in der Anordnung des Hintergrundes ist das Bildnis des Präsidenten von Seutter,* ein weniger repräsentatives Porträt, dessen malerischer Wert in der Leuchtkraft der weissen Haare über dem Schwarz der breiten Krawatte und vor dem olivgrünen Vorhang beruht. Fünf Jahre später hat Allgeyer dem Freunde zweimal gesessen. Von diesen beiden Fassungen hat die des Museums in Basel, schon des zu verschiedenen Abstufungen der Farbe von Rot zu Tiefbraun dienenden Shawls wegen den Vorzug. Liegt nun die Schuld am Modell, oder hat Feuerbach selber diese unleidliche, durch die Stellung noch gehobene Stilisierung auf den wandernden „Teutschen“ auf dem Gewissen? — Ruhig und sachlich ist das Profilbildnis eines Mannes mit grauem Knebelbart, das aus der ersten Hälfte der römischen Zeit stammt, und in der Stuttgarter Galerie der Iphigenie benachbart ist.

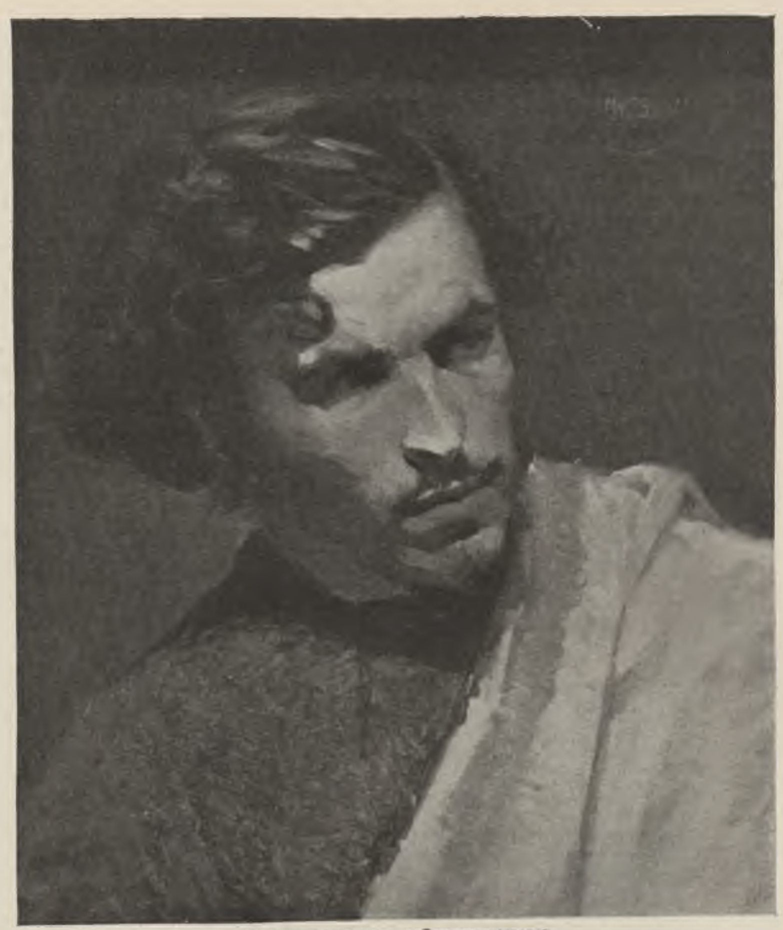
Als Malerei betrachtet ist das Kinderbildnis, im Besitz des Justizrats Berolzheimer, das Feuerbach 1877 ausgeführt hat, sein Hauptwerk. Das Mädchen lehnt sich an den Stuhl, auf den sich der Knabe gesetzt hat, dieser im blauen Samtkittel mit Weiss und Blau gestreiften Strümpfen, das Mädchen trägt ein violettes Kleid mit einem blauen, dem Anzug des Knaben entsprechenden Band. Der Hintergrund ist braunviolett vom Lichten zum ganz Dunkeln abgetönt. Nur in der kühlen Farbe dieses Hintergrundes ist der Meister des Gastmahls und der Iphigenie zu erkennen, sonst wäre Kritik eines solchen malerischen Könnens nur im Vergleich mit französischen Arbeiten erlaubt. Es heisst die persönliche Verehrung für Anselm Feuerbach nicht übertreiben, wenn wir an die Malerei der sitzenden Damenfigur in Manets „Treib-

* Die Angaben Allgeyers, dieses Bildnis sei nach einer Photographie gemalt, ist nur teilweise richtig. Es ist mir gelungen, zwei mit Weiss gehöhte Bleistiftzeichnungen aufzufinden, Bildnisse des Freiherrn und seiner Gattin, die Feuerbach 1850 in Erlangen nach dem Leben angefertigt hat.

haus" erinnern. Was Feuerbach in dieser Richtung hätte leisten können, ist nicht zu ermessen. Hätte er es vermocht, sich von seiner gedämpften Farbengebung zu befreien, die Eckigkeit zu überwinden, die in der gewaltsamen Zusammenstellung der Gruppe liegt — könnten wir dieses Bild als Anfang ansetzen, um wie vieles wäre unsere deutsche Kunst reicher, dem wir jetzt nachtrauern auf einem Gebiete, das an sich gar nicht Anselm Feuerbachs Reich angehört! Und doch, wie eindrucksvoll, schöpferisch klar, geordnet in ihrer Aufeinanderfolge, ist die Reihe aller dieser Bildnisse. Soll es heissen: vom Romantiker zum Naturalisten? Ist abzuwägen, was hierher gehört und was dorthin abgegeben werden muss, dieses reiche Werk zu zerkleinern, bis das Eigene nach Grammen notiert werden kann? Das ist bei der Kunst Anselm Feuerbachs ein undankbares Beginnen. Denn wie bei jedem echten Künstler steckt von der umfassenden Naturgewalt des Makrokosmus das Teilchen in ihm, das ihm zu den Milliarden der Weltatome den lebendigen Anstoss bedeutet, und so tritt er in Beziehung zu Allem, was ihn ergreift, indem er es schaffend umgestaltet. Wollen wir wirklich dem Genius diese Macht ohne jede Beschränkung zugestehen, in der bildenden Kunst unbedenklich sogar auf dem Gebiete des Bildnisses, dann müssen wir allerdings aussprechen, dass wir gar einmal zur Anerkennung einer im romantischen Sinne gefassten Ästhetik uns bekehren liessen. In dieser, hier auf Feuerbach begrenzten, Bekehrung liegt vielleicht die eigentliche Bedeutung Feuerbachs als Bildnismaler.



ANSELM FEUERBACH, PROFESSOR WÜLCKER. (1853)
PRIVATBESITZ



WILHELM LEIBL, MÄNNERBILDNIS
MIT ERLAUBNIS DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT IN BERLIN

WILHELM LEIBL
IN UNTERSCHONDORF

ERINNERUNGEN

VON

ANTON FREIHERRN VON PERFALL



Man nannte es damals kurzweg „See", als noch keine Bahn ging, kein Dampfschiff die stillen Wasser des Ammersees furchte, keine Villen die Harmonie des kleinen Fischerdorfes störten, aus dessen Mitte sich die uralte romanische Kirche erhob, ein aus massigen Tuffquadern gefügter Bau, dem ein kleines Türmchen aufgesetzt war.

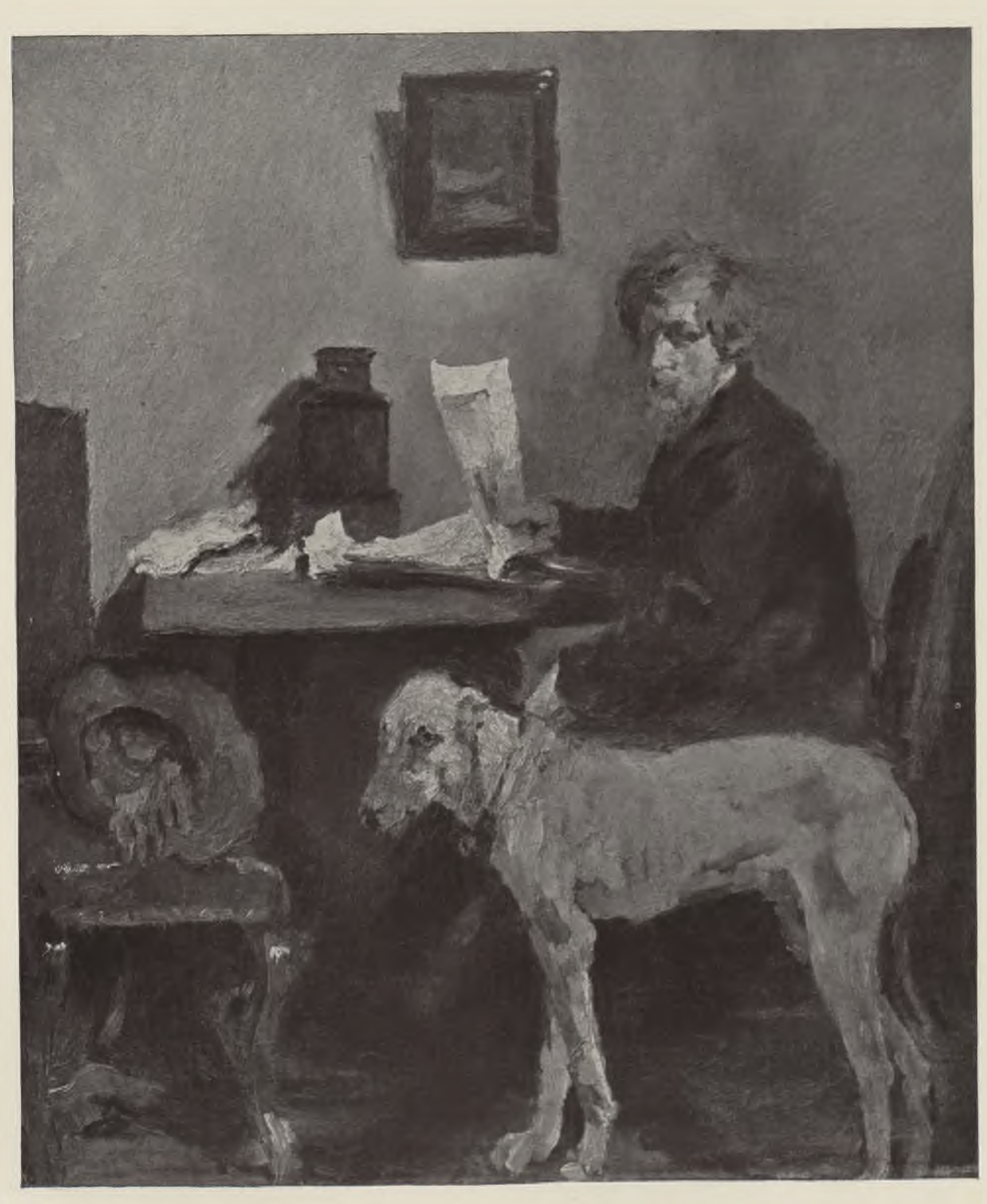
Ich war gewissermassen autochthon dort, das Dorf gehörte seit uralter Zeit zu der Hofmark Greifenberg, der Stammburg der Greifen, deren letzter Sprosse in der Schlacht bei Nicopolis von Soliman mit 800 bayrischen Rittern gefangen genommen, auf dem Marktplatz zu Konstantinopel den Tod durch Henkershand erlitt. Um 1300 in den Besitz meiner Familie gekommen war 1876 mein Vater der Herr des weithin die Landschaft beherrschenden Schlosses.

„See" war von Kind auf mein Lieblingsort. Beim alten Steininger gab es treffliche Nudeln — noch läuft mir das Wasser im Munde zusammen, denke ich ihrer — und er selber wusste alte Jagdgeschichten, die mich den Mund nicht mehr schliessen liessen.



WILHELM LEIBL, BÄUERIN

MIT ERLAUBNIS DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT IN BERLIN



WILHELM LEIBL, BILDNIS DES MALERS SATTLER MIT DOGGE

MIT ERLAUBNIS DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT IN BERLIN

Es blieb dabei auch in späteren Jahren. Sommer und Herbst fehlte es nicht an Strichvögeln aller Art, die auf kurze Zeit an den Ufern des Sees sich niederliessen, mir waren sie nur Störenfriede in meiner Seeidylle, ich hatte instinktive Angst um diese, deren Berechtigung ich erst später einsah. Ausserdem waren es gewisse Herrengefühle, die sich in mir regten, ich wollte mir meine uralten Rechte auf mein „See" nicht von den nächsten besten Ausländern streitig machen lassen.

Ich war einundzwanzig Jahre alt. Wieder so ein Maler, ein Norddeutscher auch noch, wie mir der herrschaftliche Förster missmutig erzählte: auf d' Jagd ging er gern, glei' alles z'widere auf einmal. Wie heisst er denn — — Leibl schreibt er sich.

Leibl, na, das klingt gerade nicht sehr norddeutsch. Ich war schon etwas milder gestimmt. Kurzum, der Vater sandte mich den andern Tag hinunter, dem Herrn Leibl seine Erlaubnis mitzutheilen, mit der Anordnung, dass er nur mit mir oder dem Förster die Jagd begehe.



WILHELM LEIBL, STUDIE ZUR „TISCHGESELLSCHAFT"
MIT ERLAUBNIS DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT IN BERLIN

Ich war in aller Frühe, in voller Jagdausrüstung beim Fischer Bandl, bei dem Leibl wohnte.

Auf meine Frage nach ihm wies Dieser auf den See, an dessen Ufer eine kleine Badehütte stand, hinter der ich jetzt ein seltsames Schnauben und Pusten hörte.

Baden thut er, geh'ns nur hin. —

Wie ein Seehundskopf tauchte es dicht vor mir auf, pustend, stöhnend.

„Herr Leibl wohl?"

„Jawohl, ich bin der Leibl."

Oft genügt ein Wort, ein Tonfall zur Sympathie. Das Selbstgefühl, aus dem heraus er die paar Worte sprach ohne jede Überhebung, dazu das gemütliche Kölnisch, der echte Germanenkopf auf dem Hünennacken — ich war gewonnen. Der athletische Körper tauchte auf, der Druck der Hand, die er mir heraufreichte, liess mich laut aufstöhnen.

Mit der Pfote malen! Mir ists recht, wird auch darnach sein. Den Namen hatte ich auch noch nicht gehört, aber ein guter Jäger kann er sein, genügte mir damals vollkommen.

Ich stellte mich vor, brachte meine Einladung zur Hühnerjagd an. Er war sichtlich hocherfreut.

„Kommen Sie doch herein, 's ist ja herrlich! Dann wollen wir die Hühnchen suchen gehen."

Ich musste ihm folgen, so verführerisch war der Morgen, im Nu war ich mit einem Salto bei ihm.

Das köstliche Element umhüllte uns beide, wir wischten uns die Augen und sahen uns fest an, —



WILHELM LEIBL, MÄNNERBILDNIS
MIT ERLAUBNIS DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT IN BERLIN

Er purzelte uns die ganze Treppe hinunter entgegen. Leibl kam mit Gewehr und Rucksack, die blossen Füsse waren mit Sandalen bekleidet. Er ging breitspurig, wie ein Matrose, die weit ausgeladenen Schultern drückten etwas die kaum mittelgrosse Gestalt.

Durch die offene Türe seiner Kammer, mehr war der Raum nicht, sah ich ein grosses Bild noch in der geöffneten Kiste stehen. Der Gegenstand fiel mir auf, er war der reinste Hohn auf die Umgebung, dem rotkarierten ungemachten Bett, dem wüsten Durcheinander von Skizzen, Patronen, Büchern und Pinseln auf dem Tisch, — ein Dämchen, Pariser Chick, auf einem persischen Sopha, die eine Hand hielt mit gespreizten Fingern eine lange Kölner Pfeife, die andere stützte sich auf ein dunkelrotes Kissen. Ich habe sie nie mehr vergessen, diese beiden Hände des Genusses, des triumphierenden Lebens, besonders die eine auf dem roten Kissen. Ich hätte sie geküsst, wenn ich allein mit ihr gewesen wäre. „Die Kokotte". Er ärgerte sich genug über diesen Namen, aber sie hiess einmal so und wird wohl ewig so heissen.

Jetzt wollte ich mehr sehen, Leinwand stand und lag genug umher.

Er litt es nicht. „Erst die Hühnchen. Das Zeug läuft uns nicht davon."

An der Ulinger Grenze wusste ich zwei starke

von dem Augenblick waren wir uns gut. Es giebt Menschen die das rasch abmachen, oder nie, ich glaube, es sind die, welche der Natur noch am nächsten stehen.

Er tauchte oft unmässig lang, um dann mit ganz blutunterlaufenen Augen wieder aufzutauchen. Da fragte ich: „Glauben Sie nicht, dass das das Herz angreift?"

Er lachte nur. „Ich spüre nichts."

Wir waren rasch wieder in den Kleidern, es begann schon warm zu werden.

„Nur meinen Perdry muss ich holen, das ist ein Hündchen! Da werden Sie schauen."

Völker. Perdry arbeitete glänzend, seinem Herrn jeden Wunsch vom Auge absehend. Leibl schoss brillant doublé auf doublé, jetzt war er für mich schon Einer. Mein Lob über die „Kokotte“ liess ihn völlig kalt, das über sein Schiessen freute ihn sichtlich.

Das verdross mich etwas, natürlich, ich war ein Laie und verstand nichts von Malerei. Das muss er sich noch abgewöhnen. Was heisst Verstehen! Sehen ist alles. Der Eine sieht, der Andere sieht nicht. Ich rechnete mich damals schon zu den Sehenden.

Wir kehrten schwer bepackt nach „See“ zurück. Oft durften wir uns das nicht erlauben, sonst war früher Schluss mit den Hühnchen.

Den andern Tag gings ins Ampermoos. Das war ein Feld für Leibl und Perdry. Sie waren beide unermüdlich. Bekassinen war sein höchster Sport, er schoss sie mit einer Sicherheit, wie ich sie nie mehr angetroffen. Dabei that er sich mit seinem breitspurigen Körper schwer in dem schwankenden Moos. Er fluchte, brüllte bei jedem Fall auf wie ein Stier und fehlte doch nicht.

Es war ein heisser Tag. Schnepfen und Enten umbaumelt, zogen wir im Wirtshaus in Stegen ein.

Er trank stark, sechs Maass war keine Leistung für ihn nach so einem Tag. Dann stiegen wir in seinen Kutter ein, der auf der Lände lag, und segelten bei sanfter Brise nach Hause. Er setzte seinen gelben Südwester auf und sah aus wie ein echter Nordländer mit seinem scharfen Profil, seinem dichten rötlichen Bart, wie er so am Steuer sass. Da wurde er feierlich, kein Wort kam über seine Lippen, seine sprechenden tiefen Augen sogen all die Schönheit ringsum ein.

Der Mann am Steuer, mit dem Südwester auf dem starken Haupt, wurde in diesem Augenblick für mich zum Lehrbild. Ich fühlte es, ich war in die Sphäre eines Grossen getreten, Jeder fühlt es, der es erlebt.

Erst beim Steininger taute er wieder auf. „Frisch angestochen“ war für ihn ein Zauberwort, ein „Schweinernes mit Kraut“ konnte ihn schwärmen machen. Da war er ganz Genüssling, so spartanisch er sonst im übrigen lebte. Erst dann bei der Pfeife rang sich schwerfällig ein Gespräch los. Lieber sprach er von der Jagd als von der Kunst, kam er aber einmal darauf, dann schwelgte er auch in seinen Ehrfürchten, oder er brach seiner Entrüstung Bahn über alles Schwächliche, künstlich Aufgebauschte.

Dürer, Holbein, Rubens, Hals, Velasquez waren seine Götter. Für Raphael hatte er kein Verständnis, er war ihm zu weich und vor allem kein Maler. Wir prasselten dann arg zusammen, ich liess mir mein Jugendideal nicht so rasch rauben, es bestand da irgendein Mangel, und das that mir weh an dem grossen Meister, den ich bei der ersten Begegnung instinktiv in ihm ahnte. Eine gewisse Kunst hasst er aber, alles Frivole, absichtlich auf die Sinne Gerichtete, da konnte er in heiligen Zorn geraten, ebenso wie er feuerrot werden konnte, wenn in der Gesellschaft eine derbe Anekdote erzählt wurde. Er besass eine Keuschheit, ohne nur im geringsten prüde zu sein. Ich sehe darin auch den Grund, warum er nie einen weiblichen Akt malen wollte, obwohl er darin einzig Grosses geleistet haben müsste.

Kam er zu mir aufs Schloss, interessierte ihn jeder Winkel. Ein echter Volksmann, war er in seiner innersten Seele doch Aristokrat im besten Sinne des Wortes. Er hatte unbezwingliche Ehrfurcht vor allem Gefestigten, Erprobten, Bodenwüchsigen, Bauer oder Edelmann, alte Eiche oder verwittertes Gemäuer; den Lebensdilettantismus aber hasste er, der immer mehr aufkam, der in allem Vergangenen nur Schutt und Abraum sah.

Ein alter Perfall in Alongeperücke und reichgestickter Krause hat es ihm angethan. „Der weiss, was er will,“ sagte er „und der ihn gemalt hat, auch, wo modert wohl jetzt dem sein Schädel?“

Im Herbst begann er das Bild, das unter dem thörichten Namen „Ein ungleiches Paar“ in dem Städelschen Institut hängt, der Fischer Lenz und die Steiningertochter — Leibls einzige Liebe heisst es noch. Sie ging aber nicht tief, er verstand von Liebe nicht mehr, als von Raphael. Ein Mann in seiner Blütezeit, voll gesunder Sinne, ein kraftstrotzendes Mädchen, ein Gewitter, das sich entladen musste, das war alles.

Für mich begann die Lehrzeit. Ich kauerte in der Ecke beim Lenz hinter dem Angelgerät, das am Ofen trocknete, und sah ein Meisterwerk entstehen — — dann und wann ein Wort aus seinem Munde. „Sieh doch,“ wir waren längst per du, „das Licht in der Wand, es ist zum Verrücktwerden, schön. — Willst du deine Hand ruhig halten, Lenz, — wart, ich will dir einschlafen, wenn ich male“. — — Und diese Delikatesse der Farbe, das gestickte Band auf dem schwarzen Rock, die Filigranarbeit der Halsschliesse — und die Hand der Resl, diese derbe Arbeitshand und doch die Üppigkeit des Fleisches. — —

Für mich wurde das Bild, das ich Strich für Strich entstehen sah, zur Schule künstlerischen Schaffens. Alle Zwecke klärten sich in mir, die ganze Kraft eines grossen Werkes strahlte von ihm auf mich aus.



WILHELM LEIBL, BILDNIS VON FRAU E. RIEDER

Es war ein herrliches Zusammenleben. Kunst und Jagd ergänzten sich. Da lernte ich erst die ästhetischen Werte kennen, die in dieser Rückkehr zu den Quellen liegen, in diesem freien Streifen, in diesem Belauschen der heimlichsten Stunden der Natur, in diesen Zwiegesprächen mit Wald und Feld.

Leibl hatte als Jäger seine besonderen Liebhabereien. So das Dachspassen im Spätherbst bei Vollmondzeit. Da lag er stundenlang wohlgedeckt vor dem Bau und harrte, den Blick starr auf die Röhre gerichtet, des nächtlichen Wanderers.

Er behauptete, da förmlich gebannt zu sein und wenn dann das lange weiss und schwarz gezeichnete Köpfchen in der Röhre erschien, vom Mondglast umspielt und dann allmählich der dicke Zottelpelz erschien, nach allen Seiten windend, das sei für ihn die höchste der Spannungen, oder das Horschiessen, eine Taucherart mit schneeweissem Brustschild, die er vom Ufer aus mit der Kugel schoss, eine Kunst, auf die er sich mehr einbildete als auf seine ganze Malerei.

Nur eine thörichte Eitelkeit hatte der herrliche Mann, die nicht wenig an seinem frühen Ende schuld war, — die Kraftmeierei, die von unklugen Freunden noch gepflegt wurde.

Jeder Stein verlockte ihn zum Heben, und wenn kein Stein zur Verfügung war, musste irgend ein Bursche dazu herhalten. Das war ein ständiges Muskelanspannen, Stemmen, Hanteln und Heben und das Gewicht wurde immer grösser, die Leistung immer überspannter. Auf Alle, die ihn nicht näher kannten, musste diese Überschätzung körperlicher Kraft, bei so hoher künstlerischer Fähigkeit, geradezu unsympathisch wirken. Keine Herzmuskel der Welt hätte auf die Länge diesen Parforcen widerstanden.

Freundschaftliche Ermahnungen halfen nichts, und sein Bruder Jean, der in München Medizin studierte, an Hünenhaftigkeit Leibl noch weit übertreffend, hatte nur ein spöttisches Lächeln dafür.

„Wir sind eben die Leibl!“ war sein hochmütiger Spruch. Ihn an Kraft nicht zu erreichen, war stets ein förmlicher Kummer für Wilhelm und trieb ihn immer weiter im Training.

Der ständige Verkehr, ich war damals selbst voll der Jugend und Kraft, wohl auch persönliche Neigung, vielleicht auch das Malerische der oberbayerischen Tracht, die ich ständig trug, reifte in ihm den Entschluss, mich zu malen, — das Bild sollte sein Meisterwerk werden.

Er sprach nur ganz geheimnisvoll davon. „Warte nur, da sollen sie was zu sehen kriegen.“

Von der Stunde an war ich für ihn nur Erscheinung, wie ich stand, wo ich ging, wohin ich mich wandte, nie verliess mich sein Auge. Er saugte mich förmlich ein zwei Wochen lang, jede Miene, jede Bewegung, er baute mich förmlich in seiner Seele auf, bis seine Stunde kam, dann fesselte er mich plötzlich bei einer zufälligen Bewegung mit einem Machtwort auf den Boden — das Bild „Der Jäger“ war erzeugt!

Seltsame Wochen begannen am Ufer des Sees. Er malte bei Nebel und Sonnenglut, nur im Freien.

Über mich kam ein wahrer Fanatismus, einer grossen Kunst zu dienen.

Er lebte nur in mir, ich war seine Welt, an der er immer Neues entdeckte, mein Wesen erfüllte ihn

ganz. So muss man malen, die grosse Liebe zur Erscheinung im Herzen, gleichviel was sie vorstellt.

Die Kunstpausen wurden zu wahren Bergpredigten für mich. Wenn alle seine Nervenkraft noch erregt war von der intensiven Arbeit, sprach er von seinen intimsten Glaubenslehren, von seinem zähen Ringen mit der Natur, von seinen tiefsten



WILHELM LEIBL, BILDNIS DES HERRN VON PERFALL

Ehrfürchten. Oft sprang er auf und vernichtete die Arbeit zweier Tage, besonders wenn sich nicht gut in das Nasse hineinarbeiten liess, die Farbe zu zähe geworden war. Oft war er selig zufrieden mit seiner Arbeit, oft hasste er sie und ballte die Faust dagegen.

Es war ein heroischer Ringkampf und ich rang ihn mit und lernte damit mehr, als alle Professoren in mich je hineinpressten.

Eines Tages, ich vergesse es nie, war er fertig. Er fühlte den höchsten Inhalt erreicht und seine Kunst erschöpft. „Ich danke dir!“ Er drückte mir innig die Hand. Es war uns Beiden weh zu Mut — so schön kommts nimmermehr. —

1877 besuchte ich ihn im Winter. Er malte an den „Dorfpolitikern“, an dem Bild, das endlich, wenn auch in Frankreich und nicht in Deutschland, die Augen der Kritik für Leibls Kunst öffneten.

Bis dahin gab es keine Bauernmaler, das waren alles Anekdotenjäger, Bauerndramatiker,

fesche Dirndl und saubere Buaben-Maler, Genossen Auerbachs und Hermann Schmidts, schlecht, gut, besser, — aber keiner malte den Bauern, wie er auf seinen Boden wächst und steht, ohne jede novellistische Beigabe. Auch die grossen Holländer

Modellen, die Knallhitze, die kleinen Fensterluken, die auf den See hinaus mündeten.

Der Bürgermeister, der die Hände auf den Stock stützte, schnarchte, dass es nur so rasselte, der Zeitungsleser war gerade an der Arbeit.



WILHELM LEIBL, DER JÄGER (BILDNIS ANTONS FREIHERR VON PFRFALL)
MIT ERLAUBNIS DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT, BERLIN

taten es nicht, auch bei ihnen ragt das Anekdotenhafte, das Drollige oder Brutale vor.

„Die Dorfpolitiker“ waren dennoch stofflich schon epochemachend. — Ich sehe ihn noch: den engen Raum, den mächtigen Leibl dicht an seinen

Leibl malte wirklich im Schweisse seines Angesichtes — dem fertigen Bilde merkte man allerdings davon nicht das Geringste an, nichts Gequältes, schwer Errungenes, da erschien alles ganz selbstverständlich wie jede Naturerscheinung.

Das Geistreichste, was ich noch je gemalt sah, war die Wand, eine getünchte weisse Wand. Ein Lichtleben ging von ihr aus, das den Künstler in den Stand setzte, mit seinen Figuren zu machen, was er wollte. Sie trennt zwei Gruppen und verbindet sie wieder. Absolute Klarheit über das Gewollte ist vorhanden. Und diese Durchdringung alles Stofflichen, gleichviel ob es sich um einen blitzenden Knopf, ein rotes Tuch, eine gestrickte Mütze, eine Hand, ein Ohr, einen Strumpf handelt — — eine unerhörte Kunst dabei nicht langweilig zu werden.

Ich machte kein Hehl aus meiner Bewunderung, er schmunzelte nur zufrieden. „Hat es schon jemand gesehen?“ fragte ich.

„Haider war hier, er meinte auch, es wäre mein Bestes — aber was nützt denn das, alle Zwei können wir verhungern dabei. Weisst du ein „G'schichtl“ zu dem Bilde — nein — also kauft es auch kein Mensch.“

„Sag, was du willst,“ erwiderte ich, „mit dem Bild musst du durchdringen.“

Es war wirklich mein innerster Glaube. Das wirkt immer. Er war plötzlich in heiterster Laune und machte Feierabend.

„Die Kerle haben mir Durst gemacht.“

Er lud die „Politiker“ zu einer Stehmaass ein oben beim Steininger. Da war er voll Frische und Humor und das „frisch angestochene“ schmeckte ihm so herrlich, dass man selber Durst bekam.



LEIBL ALS JÄGER. NACH EINER PHOTOGRAPHIE

Da erzählte er dann von seinen neuesten Kraftstücken, von seinem Freund Courbet, mit dem er in der Künstlerkneipe gerankelt, von der Jagd, die er so leidenschaftlich liebte.

Es war eine herrliche Winternacht, als ich meinen Heimweg nach Greifenberg antrat. Mir war arg weh zumute, Abschiedsstimmung packte mich, jetzt wusste ich erst, was der Freund mir war, der Erwecker, der Zieler, der mir alle meine bisherigen Weisschüsse rücksichtslos aufzeigte.

Die Unterschondorfer Zeit war zu Ende. Sie hatte an Leibl ihre volle Schuldigkeit gethan. Voll von Natur kehrte er nach München zurück.

Zum klaren Beweis, wie falsch die Klassifizierung Leibls unter die Bauernmaler ist, war sein nächstes grosses Bild, das er dort begann, mein Vater, den ich trotz seiner Höllenangst vor den unzähligen Sitzungen doch dazu brachte.

Das war eine Aufgabe für Leibl! War es in Schondorf mehr der „cri de la terre“, den einst Courbet vernommen, der auch Leibl in die Ohren gellte, so reizte ihn jetzt eine vornehme Herrenrasse, die in dem prächtigen Kopf kraftvoll zum Ausdruck kam. Die charakteristische Hand, die aus dem Schwarz der Kleidung hervorleuchtet, das zarte Goldkettchen, das das eintönige Schwarz unterbricht, zeugen von der hohen malerischen Kultur des Künstlers.

Er malte den ganzen Winter an dem Bilde, das, in Paris mit der goldenen Medaille ausgezeichnet, das Eis der Kritik endlich brach.

Mich trugen bunte Schicksale in die Welt hinaus, er zog sich immer mehr in die Natur zurück, und der Ruhm, der ihm bald wurde, vermochte ihn nicht herauszulocken.

Wir sahen uns nicht mehr, seltsamerweise. Es war, als ob Keiner an die frischen Eindrücke unserer kurzen Freundschaft rühren wollte, als ob Jeder fürchtete, irgend etwas überaus Zartes, das die Zeit darüber gesponnen, zu verwischen, oder zu vergröbern — — und ich meine, es war gut so.

Die Schondorfer Zeit ist ein Kleinod meines Lebens geblieben, das ich vor jedem rauhen Luftzug hüten möchte. Sie hat jetzt für mich einen Ton erreicht, der nicht mehr feiner zu geben ist.

Glücklich der Sterbliche, dem es gelungen ist, aus einem Lebensausschnitt ein wahres Kunstwerk zu schaffen, dessen Erziehungskraft bis zur Stunde des Todes nicht endet.



WILHELM LEIBL, ALTE BÄUERIN
RADIERUNG

BILDERVERKÄUFE

VON

MAX J. FRIEDLÄNDER



Mit Regelmässigkeit erscheinen in unsern Tagesblättern Sensationsnachrichten von Bilderverkäufen, gewürzt mit sentimentaler Klage, zuweilen auch mit komischer Entrüstung über die Habgier der Verkäufer, die gewöhnlich britische Lords sind. Der Käufer ist stets ein Amerikaner, und der Autor des fabelhaft hoch bezahlten Gemäldes van Dyck, Rembrandt, Velazquez oder Gainsborough. Diese Nachrichten, die eine ständige Rubrik bilden, wie etwa die Heiratsanzeigen amerikanischer Erbtöchter, sind oft nur halb richtig und manchmal ganz falsch. Namentlich die Preisziffern sind gewöhnlich übertrieben, schon deshalb, weil die Händler ein Interesse daran haben, dass der angelegte Preis als recht hoch ausgeschrieen wird.

Der Prozess im ganzen, dass nämlich amerikanisches Geld die bedeutenden Werke alter Kunst aus europäischem Privatbesitz herauszieht, könnte nur durch eine allgemeine Verschiebung der wirtschaftlichen Kräfte unterbrochen werden. Die Preise aber für ausserordentliche Dinge steigen und werden weiter steigen. Die Preisbildung ist leicht zu erklären. Die amerikanischen Sammler — es sind immer dieselben fünf oder sechs Herren — besitzen Vermögen, die sich Phantasiewerte von entsprechenden Dimensionen erschaffen. Es giebt wenige Dinge auf dieser armen Erde, die der Besitzer von 10 Millionen sich nicht kaufen kann oder könnte. Der Besitzer von 100 Millionen hat aber den sehr natürlichen Wunsch nach Genüssen und Eigentumssensationen, auf die der Besitzer von 10 Millionen verzichten muss. Nun ist der Wert einer Perlenkette allenfalls messbar und einigermassen begrenzt. Der Wert eines Kunstwerks aber lässt sich ins Unendliche steigern. Und so triumphiert das Geistige, die unwägbare und unmessbare Qualität einer Kunstschöpfung über alle Werte mehr materieller Art. Eine wunderliche Vergeltung.

Das Interesse der Zwischenhändler an möglichst hohen Preisen ist offenbar, ist um so dringlicher, als manches Bild erst durch das Steigen der Preise dem Markt überhaupt zugeführt wird.

Der Duke of Norfolk war gewiss nie auf den Gedanken gekommen, seinen „Holbein" zum Verkauf zu stellen. Erst als ihm ein Angebot vor-

getragen wurde, das jede Erwartung und normale Taxation weit übersteig, willigte er in den Verkauf.

Jetzt steht in den Zeitungen, der Marquis von Lansdowne habe seinen Rembrandt „Die Mühle" verkauft. Die Nachricht hat eine gewisse innere Wahrscheinlichkeit. Der Marquis gehört zu den reichen britischen Aristokraten. Es bedurfte einer ausserordentlichen Versuchung, um den Verkauf zu bewerkstelligen. Man spricht von 100000 £ (2 Millionen Mark). Als Lansdowne als Vizekönig vor Jahren nach Indien ging, hat er zwei Rembrandt-Bilder verkauft, seitdem aber seinen Kunstbesitz nicht vermindert. Kein Händler dürfte kühn genug gewesen sein, einen solchen Betrag für „die Mühle" zu bieten, ohne sich vorher mit einem amerikanischen Sammler verständigt zu haben. Dennoch scheint der Marquis, ähnlich wie der Duke of Norfolk, als er seinen „Holbein" verkaufte, der englischen Nation eine Chance zu bieten. Man sagt, die National Gallery habe ein Vorkaufsrecht und könnte den „Rembrandt" für 95 000 £ übernehmen. Die „Mühle" ist zurzeit am Trafalgar Square ausgestellt und „enttäuscht" natürlich.

Nachdem in zweiähnlichen Fällen die „Rokeby Venus" von Velazquez für etwa 30000 und Holbeins „Herzogin von Mailand" für ungefähr 70 000 £ wesentlich durch Nationalsubskription mit Mühe der National Gallery zugeführt worden sind, dürfte es jetzt schwerlich gelingen, die 95 000 zu beschaffen, zumal die englische Regierung in solchen Dingen nicht gerade energisch einzugreifen pflegt.

Ein Preis von dieser Höhe für ein einzelnes Gemälde ist bisher höchstens einmal gezahlt worden. Wenigstens wurde etwa dieselbe Ziffer genannt, als der „Velazquez" aus der Holford Gallery nach Amerika ging.

Rembrandts „Mühle" ist ein mittelgrosses Bild, wenig mehr als 1 m breit und etwa 80 cm hoch. Sie geniesst mit Recht den Ruhm, des Meisters schönstes Landschaftsbild zu sein. Das Motiv ist einfach. Eine dunkle Masse (die Mühle und der Hügel, auf dem die Mühle steht) hebt sich drohend, mit unvergesslichem Profil vom leuchtenden Abendhimmel ab. Ein Bild nach dem Herzen Millets und Daumiers, die ähnliche Wirkungen, eher willkürlich und mehr künstlich, oft herbeigeführt haben. Rembrandts Gemälde ist undatiert und wird etwa 1650, also in die reifste Zeit des Meisters, gesetzt. Da weder die National Gallery noch eine andere der grossen öffentlichen Sammlungen ein bedeutendes Landschaftsbild Rembrandts besitzen, erscheint der Verlust, der dem europäischen Kunstbesitze droht, sehr erheblich. Rembrandt hat selten, nur gelegentlich, Landschaften gemalt. Von einem geistreichen Kunstfreunde habe ich einmal die treffende und tiefe Bemerkung gehört: alle ganz grossen Landschaftsbilder rühren von Malern her, die nicht Landschafter von Beruf waren — —

Der „Tizian", dessen Verkauf für 30 000 £ gemeldet wird, ist verhältnismässig unbekannt. Das Bild erschien im vorigen Jahr auf einer Ausstellung der Grafton Gallery in London. Die Halbfigur eines jungen Mannes mit roter Kappe gehört zu jener Gruppe von Bildnissen, die der Frühzeit des grossen Venezianers zugeschrieben werden. Giorgiones Vorbild ist deutlich, und auch an Sebastiano del Piombo wird man erinnert. Das Porträt ist etwa 80 cm hoch, 70 breit, vortrefflich erhalten und von wohlgefälliger und harmonischer Wirkung.

Der Verkäufer ist Sir Hugh Lane, ein Kunstkenner, der sich erstaunlich glücklich betätigt und vom bescheidenen Händler zum Museumsleiter in Dublin und zum Sir rasch emporgeschwungen hat. Ihm verdankt Johannisburg in Südafrika eine repräsentative Galerie der neueren Malerei (leider mit Ausschluss der deutschen Kunst).

Endlich wird die Kunde verbreitet, ein weit berühmteres Porträt von Tizian sei verkauft oder solle verkauft werden, nämlich das Frauenbildnis aus der Sammlung der Comm. Benigno Crespi in Mailand. Ueber die Autorschaft ist vor diesem Gemälde trotz der Tizian-Signatur viel gestritten worden. Die Crespi-Sammlung ist die einzige bedeutende Galerie, die auf italienischem Boden in neuerer Zeit geschaffen worden ist. Wenn wirklich eines der Hauptstücke aus dieser Sammlung Italien verlässt, wird's an wortreicher Entrüstung gewiss nicht fehlen.

Nachdem meine Notiz über Bilderverkäufe geschrieben war, ist's von der Angelegenheit nicht still geworden, und namentlich das Schicksal der „Mühle" hat die Blätter noch des öfteren beschäftigt. Die letzten Nachrichten lauten: der Versuch, 95000 £ für das Bild in England durch Nationalsubskription aufzubringen, sei gescheitert (sehr glaublich), der amerikanische Käufer sei Widener (dies der Name eines der sechs oder sieben Herren, denen die Erwerbung eines 100000 £-Bildes zuzutrauen ist). P. A. B. Widener ist ein sehr reicher älterer Herr, der auf seiner Besitzung in der Nähe von Philadelphia eine herrliche Gemäldegalerie eingerichtet hat. Er sammelt schon ziemlich lange und besass bis vor wenigen Jahren einen recht gemischten Bestand, Falsches und Zweifelhaftes neben Echtem. In der letzten Zeit hat er resolut und in grossem Stil seine Sammlung gereinigt und auf die höchste Stufe gehoben. Van Dyck ist bei ihm besser als irgendwo vertreten. Er hat das schönste der Cataneo-Porträts, die Dame mit dem Sonnenschirm, an sich gebracht und besitzt von Hobbema, Gerard David, Manet und Creco imposante und berühmte Stücke. Was Rembrandt betrifft, stand sein Besitz ein wenig zurück, obwohl er 1909 schon drei echte und gute Gemälde auf der Hudson-Fulton exhibition in New York zeigen konnte. Mit der Erwerbung der „Mühle" würde Widener in dem Wettlaufe mit Henry C. Frick und B. Altmann einen gewaltigen Vorstoss gemacht haben. M. J. F.



CARLO CRIVELLI, ANBETUNG DES CHRISTUSKINDES

STRASSBURG

VON

JULIUS ELIAS



Ein paar Reisetage Strassburg. Halb zog es mich, halb sank ich hin. Und ich bereue nicht, denn ich habe auf meine Art eine künstlerische Entdeckung gemacht, die ich einem angefeindeten Manne verdanke. . .

Ich spaziere an diesem schönen Sonntagmorgen über den Münsterplatz. Im Dom geht der Gottesdienst zu Ende. Das Volk strömt durch die grosse Pforte, die der Krämergasse gegenüberliegt. Unter den Augen dieses gewaltigen Zeugen germanischer Art und Kunst fallen in schlimmem Tonfall Brocken französischer Alltagsprache. Hübsch sind die Strassburgerinnen. Ein blondes Gretchen schreitet über die Stufen, und ein viertel Dutzend Fauste folgt ihr — in Gestalt von Oberprimanern. Hier sammelt ein Pfaffe seine Kurrenden um sich; dort ist ein Trupp Soldaten, die mit Mägden schäkern; und weiter eine Schar Bengels, die mit einer zahmen Domkrähe spielen. Und dazwischen der Industrialismus: Postkartenhändler, Fremdenführer, Interpreten. Bei Auguste Michel (sprich: Mieschell; ist doch gewiss ein guter deutscher Michel) liegen im appetitlichen Schaufenster die neuen Gänselebersachen aus; die Saison beginnt; eine getrüffelte Galantine gefällt mir am besten . . .

So steuert man gemächlich auf das „alte Schloss" zu, einem prächtigen und doch schlichten Bau der französischen Spätrenaissance, wie man ihn im Innern von Alt-Paris (Hotel de Sully usw.) noch häufig sieht; eine breitgeschwungene Steintreppe mit

geschmiedetem Eisengeländer, nach Art des Palais Sévigné führt zu dem Stolz der Stadt — der Gemäldegalerie.

Diese reizende Sammlung ist im Lauf von zwanzig Jahren buchstäblich aus dem Nichts erstanden. Sie ist ohne Zusammenhang mit dem Kulturalter der Stätte, auf der sie steht. Kein augustisch Alter hat hier den Grund zu wachsendem Reichtum gelegt, und die Medicäer in Paris waren

Wandert man heute die Bilderreihen altmeisterlicher Herkunft ab — etwa 400 Nummern, dazu kommen etwa hundert Leinwande moderner Art —, so liest man bei neunundneunzig Prozent der Stücke im Katalog: „Erworben durch Dr. W. B.“ Die Mission, diese Sammlung aus einem wissenschaftlich-ästhetisch-sozialen Gedanken zu schaffen, hat ein Mann erfüllt, und zwar unter keineswegs beneidenswerten Bedingungen: die Mittel waren in



GIOVANNI CARIANI, BILDNIS EINES LAUTENSPIELERS

von absonderlicher Art. Das ancien régime hatte Strassburg künstlerisch vernachlässigt. Was in den napoleonischen Tagen von der grossen Beraubung der Welt, nach vielfacher Siebung der heimgebrachten Malereien und Bildwerke, als Bodensatz übrig geblieben war, das erschien den Gebietenden noch gerade gut genug für die entlegene Provinz, die doch einst, in deutschen Jahrhunderten, bessere Zeiten der Kunst und des Kunsthandwerkes gesehen hatte. Das Diebesgut ging 1870 in Flammen auf, und selbst von den Franzosenfreunden konnte ihm keine Thräne nachgeweint werden.

Anbetracht des Objekts recht spärlich bemessen und dabei schwerflüssig. Demgegenüber stand der laute und höchst aufmerksame Markt mit seinem internationalen Wettbewerb der Museumshäupter und Amateure. Zu solcher Aufgabe gehört mehr als die Gescheitheit eines Verwaltungsbeamten, die gediegene Systematik des Gelehrten, der fanatische Spürsinn des Kenners, — dazu gehört eine gerundete Persönlichkeit, ein Mann, der von allen den drei guten Dingen etwas hat. Ein Auge, ein Ohr, ein Temperament. Wilhelm Bode hatte aus freien Stücken die Gründung eines Bilderschatzes über-



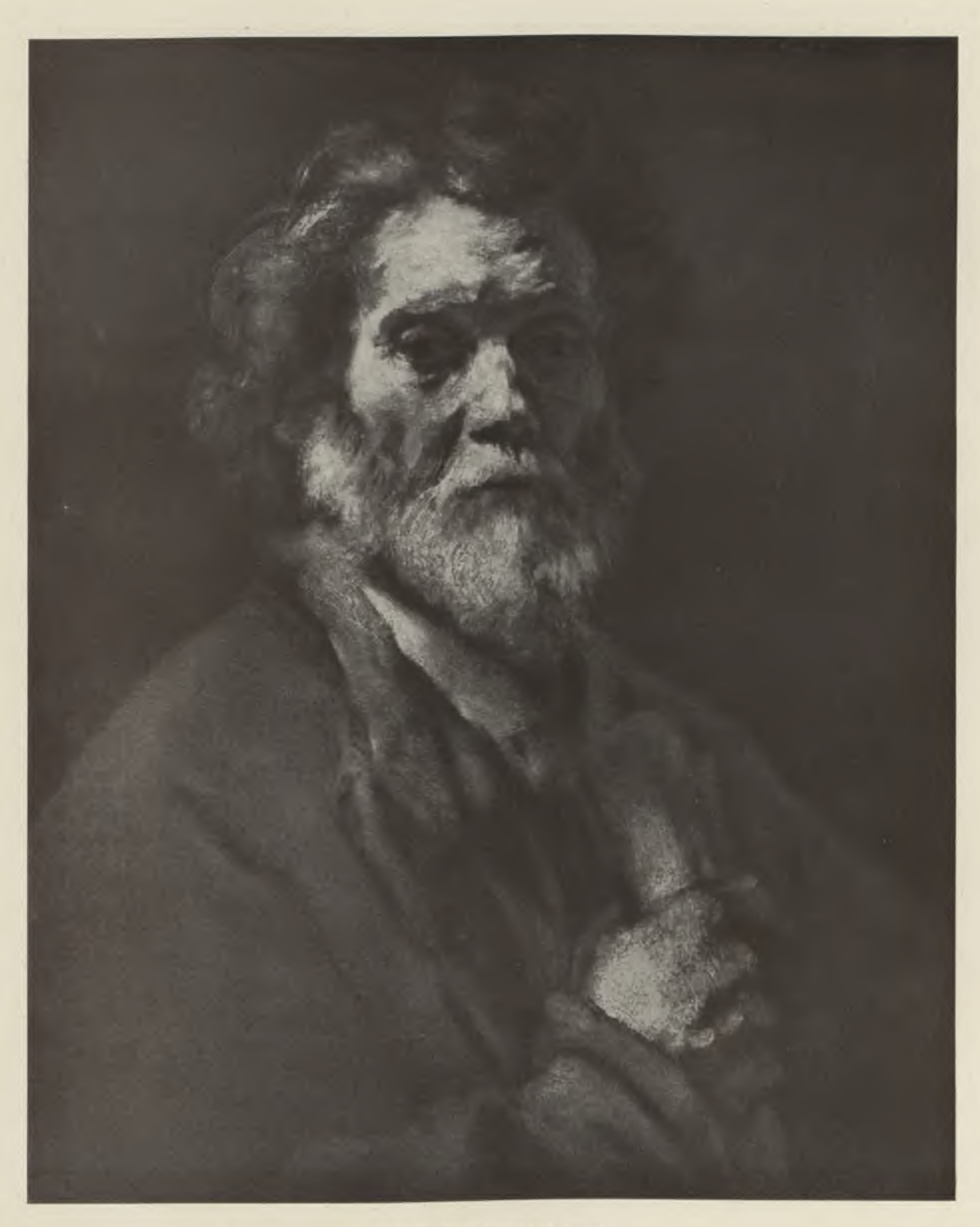
BERNHARD STRIGEL, TOD DER MARIA

nommen, der die moralische Eroberung der spröden Stadtherrlichkeit fördern sollte; und er hatte die Grundzüge seiner Werbetätigkeit von den besonderen praktischen und ideellen Bedingungen des Aufstellungsortes abhängig gemacht. Es galt eine Provinz erneuerten Deutschtums mit Kunst zu versorgen — der germanische Gedanke musste im Vordergrunde stehen, ohne dass das Gleichgewicht einer entwicklungsgeschichtlichen Haltung gestört wurde; ein Volk sollte gewonnen werden — das Museum musste also einen populären Zug haben; eine Universitätsstadt stellte berechtigte Ansprüche — mithin konnte auch das gelehrte Bedürfnis, das kennzeichnende Spezimina für Studium und Forschung verlangt, nicht wohl umgangen werden.

Es ist erstaunlich, wie dieser Mann den widerspenstigen Gedanken in die freie Tat umzusetzen und auseinanderstrebende Elemente in schöner Einheit zu binden wusste. Fern von seiner eigentlichen Wirkungsstätte hat Bode hier ein rundes schöpferisches Werk im kleinen geleistet, das für die Empfangenden etwas sehr Grosses war. „Früheres Verdienst veraltet schnell." Dieses Wort konnte auftauchen, als jüngst um Bode ein Tagesstreit lohte, in dem plötzlich Alles vergessen oder doch nur mit gnädiger Gebärde geduldet wurde, was der Mann durch thätige Kennerschaft in einem reichen Leben bewirkt hat. Kollisionsfälle der künstlerischen Überzeugung solcher Art sollten bei der Beurteilung einer wertvollen Künstlernatur ausgeschlossen sein; hier spielt sich alles im Halbdunkel des Gefühls ab: heute glaubt man, morgen zweifelt man und man glaubt und zweifelt zu gleicher Zeit. In seiner langen Laufbahn hat Bode manches Fragezeichen gesetzt, wo er selbst glaubte; und dann wieder Andern ihren Glauben gelassen, wo er selber zweifelte. Auf Schritt und Tritt bietet ein Werk wie die Strassburger Galerie Zeugnisse dieser sozusagen sachlichen Subjektivität (zumal in den italienischen Schulen) — Schönheitsvorzüge und Schönheitsfehler bei Unsicherheit der Autorschaft; und gerade dieser Nuancenreichtum, der Kunstverstand und -gefühl gleich intensiv beschäftigt, macht die Sammlung, die jetzt in Dehios und Pollaczeks aufmerksamer Pflege glücklich weiter gedeiht, zu einem wichtigen Studienfelde; und damit erfüllt sich ein wesentlicher Punkt des Programms.

Bodes Mittleramt verlangte eine bestimmte Vollständigkeit der Schulen. Italien bot wesentliche Schwierigkeiten: die grossen führenden Meister waren kaum zu haben; doch mancherlei gefällige Sachen wurden fast aus allen Jahrhunderten und Stätten italienischer Kunst gleichwohl herbeigeschafft, — Arbeiten mittlerer Talente, Schulbilder, gleichzeitige Kopien. Aus Spanien u. a. ein Frauenstudienkopf des Theotokopulo, ein menschliches Dukument, dessen Flackerreize Julius Meier-Greco wohl zu schätzen wüsste; ins überwundene politische Heimatland des Elsässers weisen Claude Lorrain, Watteau und Lancret mit delikaten Stücken hinüber.

Für die altdeutsche und zumal die altniederländische Kunst durfte Bode seiner besonderen Neigung folgen, und hier erhebt sich die Provinzgalerie zu einer Art kunstgeschichtlicher und ästhetischer Bedeutung. Eine stattliche Reihe von Qualitätswerken anonymer sowie unbekannter und sehr bekannter Meister. Bernhard Strigels Tod Mariä,



REMBRANDT, MÄNNERBILDNIS



HANS BALDUNG GRIEN, BILDNIS EINES JUNGEN MANNES

ein Werk halb der Gotik, halb der Renaissance, von schwäbischer Treuherzigkeit der Empfindung und von merkwürdiger Leuchtkraft der Farbe. Oder das wunderschöne Männerporträt Hans Baldung Griens, eine Malerei, die Bode vom Fürsten Johann zu Lichtenstein erschmeichelt hat, und die neben dem Gelehrtenbildnis Hans Baldungs, einem Geschenk des Kaisers, den Glanzpunkt der deutschen Abteilung ausmacht. Ein bartlos-hagerer junger Mensch, fein, elegant, weltläufig mit tiefen seelenvollen Augen — wie ein entsprungener Mönch. Dann zwei Bibelstücke des gutdeutschen Wittenberger Meisters — „Kreuzigung" und „Sündenfall" von Cranach; im Bauerngeist, stark, eckig, ungeschickt, innig und ehrlich. Unter den „frühen Niederländern" besticht der zarte, melancholische Memlingstil eines kleinen Reisealtars; die Gelehrten setzen die sechs Täfelchen gewiss mit Recht dem beschaulichen Brügger Altmeister aufs Konto: Eitelkeit der Eitelkeiten — im milden Licht der Versöhnung, nicht des Schreckens. Gott Vater ein lieber Mann, und selbst der Tod von freundlicher Laune. Diese Wanderung vom Himmel durch die Welt zur Hölle ist keine Tragödie, sondern ein sanftes nachdenkliches Idyll . . .



ANTONIUS VAN DYCK, STUDIENKOPF

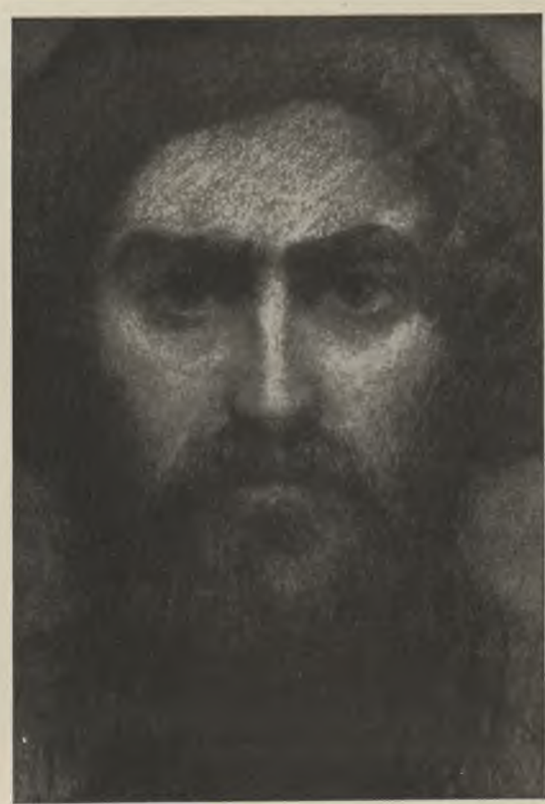
Vier Rubens und zwei von Dycks sind für solch eine versteckte Etappe des Sammeltriebs schon ein grosser Schatz; sie leiten die bunte und gehaltreiche Gruppe der Vlamen und Holländer ein, die auch in der Richtung der grossen Namen annähernd vollständig ist und als Glanzstück einen Studienkopf Rembrandts, eine Arbeit der letzten Periode, beherbergt: in Halbhelle das ergreifende Bildnis eines Greises; in rotem Wams; die zitternde Hand umkrampft eine Pergamentrolle; ergraut das Haupthaar, ergraut der Bart; im Ausdruck des verwitterten Gesichts tiefe Müdigkeit und Schwermut. In solche Physiognomien legte Rembrandt den eigenen Lebensschmerz, der mehr und mehr überwand. Und als rührender Kontrast der blondlockige Jüngling van Dycks — das Feuer des Lebens im freiblickenden Auge — in frischen, durchsichtigen Halbtönen dahingemalt. Auch hier hat ein Meister etwas vom eigenen Wesen ins Bild geschrieben, doch ein Meister, der auf der Sonnenseite des Daseins stand...

Rasche Eindrücke wiederzugeben, nicht bis ins einzelne zu berichten, war die Aufgabe meiner Kunstpromenade. Ein Streiflicht wünschte ich zu senden auf einen künstlerischen Vorposten Deutschlands, der im Schatten steht, und auf das Verdienst eines thatenfrohen Mannes, das sich fast im verborgenen vollzog. Selber ein Besitztum für immer zu schaffen, ist besser als Enkel zu sein und Erbschaften zu hüten. Und ohne viel Aufhebens und Prahlens davon zu machen — das ist das Schönste daran.

EIN BRIEF

VON

GIOVANNI SEGANTINI



GIOVANNI SEGANTINI, SELBSTBILDNIS, PASTELL

Maloja, 22. 8. 97.

An das leitende Komitè der II. Internationalen Ausstellung in Venedig.

Ich habe die gegenwärtige Ausstellung in Venedig nicht gesehen, noch beabsichtige ich, das Urteil der Jury zu beanstanden, der ich auch, es drängt mich, das sofort zu erklären, keinerlei Zweifel an der Aufrichtigkeit und Loyalität dieser Jury-Mitglieder habe, die nach der Vorschrift vor der Eröffnung der erwähnten Ausstellung von dem leitenden Komitè ernannt waren, welches seinerseits zum grössten Teil aus konkurrierenden Künstlern besteht. Ich wiederhole, ich will nicht im geringsten bezweifeln, dass diese nationale Jury, sich ebenso gut betragen hat wie sich alle unsere Jurys betragen haben. Dies vorausgesetzt, komme ich dazu, den Grund zu diesem meinen Briefe anzugeben, nämlich, die Unrechtmässigkeit der Ernennung für die Jury der II. internationalen Ausstellung in Venedig darzulegen. Das Reglement sagt deutlich (§ 10: die Preise werden verteilt von einer internationalen Künstler-Jury . . .) Die Mitglieder der Jury waren fünf: drei echte Italiener, von den beiden Andern, welche Fremde von Geburt sein sollten, ist Einer ein echter Venezianer, und dies ist der Herr MartinRico, der Ansichten von Venedig für den Handel herstellt, mit einer Virtuosität, die bisweilen vollkommene photographische Treue erreicht, und Dieser war der Präsident der Jury. Der Einzige nicht italienische Künstler ist der Belgische Bildhauer C. H. van der Stappen. Der Bericht erstattende Sekretär ist ein Mann wie Marco Calderini, derselbe, der Referent für die vergangene Florentiner Ausstellung war, und der als solcher noch nicht den Mut gehabt hat, öffentlich über die Handlungen dieser Jury Auskunft zu geben in den fünf Monaten, seit die Ausstellung geschlossen ist; und wohlgemerkt, auch da handelte es sich um Geldpreise und dies Stillschweigen macht natürlich schlechten Eindruck. Obwohl nicht Mitbewerber in dieser Ausstellung und gerade deswegen wünsche ich von diesem leitenden Komitè der II. Internationalen Ausstellung in Venedig eine deutliche Erklärung, wieso diese willkürliche Art und Weise, gegen die Statuten zu verstossen, berechtigt ist. Eine öffentliche Erklärung wird allein den Kredit für die kommenden internationalen Ausstellungen retten, die vielleicht noch in Italien stattfinden können. Wenn das nicht geschieht, wie es selbstverständlich unsere Pflicht und Schuldigkeit ist, werde ich in allen Sprachen einen Brief schreiben und drucken lassen, um ihn an die Patrone dieser Ausstellung zu schicken, damit ich erfahre, was sie davon denken und was alle interessierten Aussteller davon halten. So wird die ganze künstlerische Welt wissen, wie Kunst und Künstler in diesem Lande behandelt werden, wo Alles, was geschieht, ohne Charakter, ohne Moral, ohne Ideal.

Segantini

Anm. d. Red.: Dieser Brief Segantinis ist in seiner temperamentvollen Offenherzigkeit so wertvoll für die Kenntnis der Persönlichkeit des Künstlers, daß wir ihn, trotz der darin enthaltenen Angriffe, als ein biographisch wichtiges Dokument zum Abdruck bringen.



CHRONIK

Mancher Leser hat vielleicht längst eine Äusserung über die vielbesprochene Konkurrenz für ein Bismarck-National-Denkmal auf der Elisenhöhe bei Bingen am Rhein erwartet. Wenn ein Bericht ausblieb und wenn auch heute nur eine kurze Notiz gegeben wird, so liegt das in der Natur des unklaren Unternehmens. Es leuchtet von vornherein nicht ein, warum überhaupt ein Bismarck-Nationaldenkmal auf einem Berg am Rhein errichtet werden muss. Das Niederwalddenkmal, das Hermanndenkmal und die Kaiserdenkmale von Bruno Schmitz decken eigentlich das Bedürfnis. Eben die besten Bismarckfreunde wünschen am wenigsten ein steinernes Nationalbekenntnis dieser Art. Ihnen genügen die kachelofenartigen Gebilde von Wilhelm Kreis, die man an vielen Orten in Nord- und Mitteldeutschland als Bismarcksäulen zu geniessen Gelegenheit hat. Dieser neueste Plan ist nicht aus erregter Heldenverehrung geboren, sondern aus westlichem Kulturehrgeiz. Man weiss nicht recht, wer der Vater der Idee ist, ob es ein in seinem Arbeitsgebiet bedeutender Industrieller ist, ein ins Licht breiterer Öffentlichkeit sich sehnender Kunstprofessor, oder gar eine Gruppe von Interessenten aus der Umgebung der Elisenhöhe. Aus dem Herzen des Volkes stammt die Idee jedenfalls nicht; die Nation sieht dem Wettbewerb ganz indifferent zu. Ein zweiter Punkt, der ratlos macht, ist die Zusammensetzung des Preisgerichts. In dem Gegenüber gewisser Namen steckt Stoff zu einer Satire. Eine so zusammengesetzte Jury konnte nicht unbedingt sein; sie musste froh sein überhaupt zur Einstimmigkeit zu gelangen. Mit dem ersten Preis ist denn auch der Entwurf eines Münchener Bildhauers gekrönt worden, dessen Vorzüge akademischer Natur sind. Einen unangenehmen Beigeschmack hat diese Prämiierung, weil man hört, der erste Preisträger sei zuerst mit in der Jury gewesen und sein relativ wohlfeil herzustellender Entwurf sei aufs glücklichste dem Umstand angepasst, dass die im Konkurrenzprogramm als Ausführungssumme angegebenen 1 800 000 Mark bei weitem noch nicht beisammen sind. Hermann Hahns Arbeit ist, soweit sich nach Abbildungen und nach der Kenntnis seines Talents urteilen lässt, eine gute Eklektizistenleistung. Aber sie ist mehr etwas für einen Privatgarten oder öffentlichen Park, als für den hier gewollten Zweck. Mit dieser Einschränkung soll freilich nicht die Vermutung ausgesprochen werden, dass bessere Arbeiten unter den übrigen Konkurrenzentwürfen seien. Im Gegenteil; wie es scheint, hat der neupathetische Stil, dessen Anhänger Kolossalität für Erhabenheit, Brutalität für Kraft und Willkür für Freiheit halten, wahre Orgien gefeiert. Hahn dürfte seinen Mitbewerbern in der That weit überlegen gewesen sein. Doch sind die Vielen, die beträchtliche materielle Opfer gebracht haben, zu ihren Übersteigerungen nicht willkürlich gekommen. Sie sind im wesentlichen der Suggestion der Aufgabe und der Bausumme zum Opfer gefallen; es ist ihnen halb und halb suggeriert worden, ein „Kulturdokument" zu schaffen. Darum ist jetzt der fast einmütige Protest der Beteiligten nicht unbe-

rechtigt, wo ihnen, den zum theatralischen Pathos zur Hälfte doch Verleiteten, ein brunnenartiges Idyll als das Zutreffende bezeichnet wird.

Eines Bismarck-Nationaldenkmals so grossen Stils, wie es hier geplant war, ist zurzeit weder unsere Architektur noch unsere Plastik fähig. Soll durchaus ein Bismarckdenkmal errichtet werden, so übertrage man es kurzerhand einem Hildebrand — wie Bremen es gethan hat, — einem Tuaillon, einem Peter Behrens, einem Lederer sogar, oder einem der Wenigen, die sonst noch in Frage kommen. Aber man bleibe in den Städten. Bei lauten Konkurrenzunternehmungen zur Erlangung von „Nationaldenkmalen" kommt nie etwas heraus. In diesem Fall ist das Ergebnis, dass das Resultat nicht entfernt im Verhältnis zu dem ungeheuren Aufwand an Arbeit und Geld steht; und dass der Spruch der Jury von dem ersten Reichsfürsten in Wiesbaden demnächst kontrolliert und vielleicht umgestossen werden soll. Dass also der Geist der Siegesallee am Ende gar noch triumphiert. Dagegen hätten den zwölf besten deutschen Bildhauern und einem halben Dutzend vorzüglicher Architekten für die Ausführungssumme von 1800000 M. feste Aufträge für Brunnen, Denkmale, Statuen und Bauwerke erteilt werden können, und es hätte so eine Gesamtleistung entstehen können, die mit mehr Recht als ein Nationaldenkmal anzusprechen gewesen wäre. Aber freilich, dann wäre der Ehrgeiz nicht auf seine Kosten gekommen.

❊

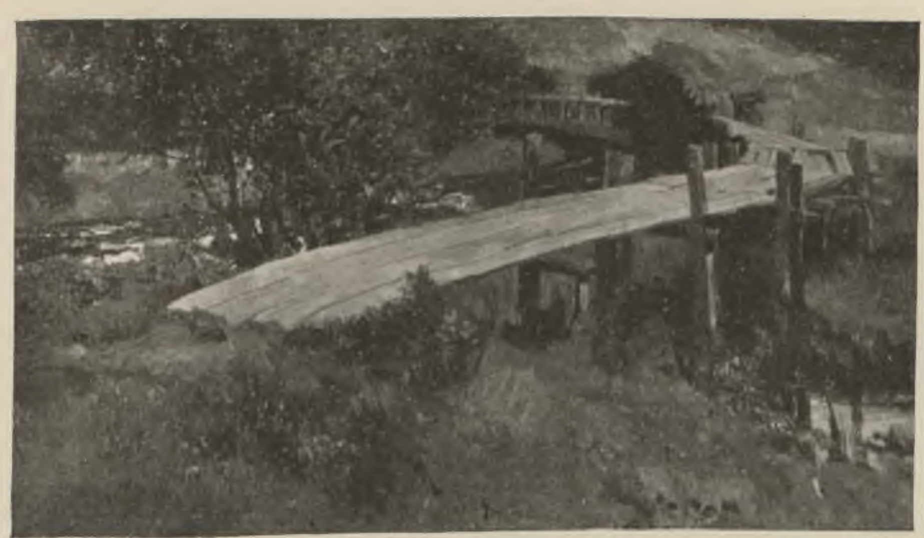
Der geplante, wenn auch noch keineswegs gesicherte Durchstich von der Französischen nach der Lenné-Strasse gefährdet eines der vornehmsten Bauwerke aus dem alten Berlin. Es ist das Haus Mauerstrasse Nr. 36 (Nr. 35 ist ein kleiner Anbau), das Friedrich Wilhelm II. für die Generalin Rosière errichten liess. In den vornehmen, ruhig gegliederten Formen mit den wirkungsvoll vortretenden Eckrisaliten, gehört die fensterreiche Fassade zu den glücklichsten Schöpfungen der Alt-Berliner Baukunst, die gerade unter Friedrich Wilhelm II. mit Langhans an der Spitze ihre Höhe erreicht hat. Und wenn dieses palastartige Gebäude rein architektonisch eine Zierde der Gegend ist, in der es nun schon einhundertundzwanzig Jahre steht, so ist es zugleich verknüpft mit den wertvollsten kulturhistorischen Erinnerungen aus dem einstigen Alt-Berlin. Hier hat Rahel ihren Salon gehabt und Varnhagen ihn bis zu seinem Tode weitergeführt.

Indem wir heute nur die Abbildung der Fassade des Hauses bringen, werden wir demnächst die Geschichte des Bauwerks und das reiche Innenleben seiner Bewohner in einer ausführlichen Studie betrachten.

H. M—y.



ALTES BERLINER HAUS IN DER MAUERSTRASSE 36.



KARL HAGEMEISTER, STEG UND BACH
AUSGESTELLT IN DER KUNSTHANDLUNG NICKLAS, BERLIN

KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

In der Kunsthandlung *Nicklas* am Kurfürstendamm waren eine Reihe von Bildern Karl Hagemeisters ausgestellt. Es sind Arbeiten aus den siebenziger Jahren, die im Zusammenleben mit Schuch draussen in Ferch entstanden sind und die so recht vor Augen führen, wie sehr ein von Natur „richtiges" Talent gesteigert werden kann, wenn ihm durch Freunde und Genossen ein lebendiges Kunstprinzip praktisch übermittelt wird. Es sind unter diesen im Sinne Schuchs und Trübners dunkel tonigen Landschaften und Wildstilleben ganz überraschend feine Stücke. Wieder eine Bestätigung typischer Malerschicksale im neunzehnten Jahrhundert. Da sass, wenige Meilen von Berlin, um 1880 ein vorzüglicher Maler der märkischen Landschaft; aber niemand hat ihn vermutet, niemand hat bis heute diese verschollenen Arbeiten nur gekannt. Der Künstler selbst hatte sie vergessen. Es giebt in dieser Ausstellung einige Überraschungen. Ein Brettchen, zum Beispiel, auf dessen einer Seite ein in Paris entstandenes, an Menzel hinanreichendes Interieur Hagemeisters gemalt ist und auf dessen anderer Seite sich eine Landschaft Schuchs befindet. Die feinsten unter diesen Bildern sind einige sehr tonig und wahr gemalte Landschaftsausschnitte: ein Steg, ein Zaun usw. Das Stärkste und Kräftigste sind ein paar Wildstilleben im Schnee. Romantisch dekorativ, im Sinne gewisser Fontainebleauer etwa, sind einige Landschaften vom Schwielowsee. Wie man hört, suchen einige namhafte Museumsdirektoren sich die besten Stücke zu sichern. Sie haben recht. Auch die Berliner Nationalgalerie sollte einige Bilder von Hagemeister erwerben. Denn wo der Süddeutsche Sperl, der Genosse Leibls, mit vier Bildern vertreten ist, da sollte der Genosse Schuchs, der das süddeutsche Malprinzip in so feiner und kräftiger Weise auf die märkische Natur übertragen hat, bevor sonst Jemand daran dachte, ebenfalls vertreten sein. Als Märker und als Einer, der in diesen Bildern freier und selbständiger noch dasteht als der vortreffliche Sperl. —

In dem Atelier von *Gottfried Heinersdorff* war — innerhalb einer von Heinersdorff ausgeführten Kollektion guter, moderner Glasfenster — das umfangreiche Probestück eines Fensterentwurfs des bekannten, in Deutschland wirkenden Holländers Thorn-Prikker ausgestellt, das durchaus Aufmerksamkeit verdient. Gedacht sind die Fensterentwürfe Thorn-Prikkers für den neuen Bahnhof in Hagen i. W. Doch stehen der Annahme seitens der Bauleitung noch Schwierigkeiten entgegen; es scheint die kräftige Formensprache des Holländers den an eklektizistisch-akademische Verdünnungen Gewöhnten wohl zu kühn. Hoffentlich werden die Bedenken aber überwunden. Denn die Probe, die wir hier abbilden, ist so vorzüglich als Komposition und so glücklich in der Ausführung Heinersdorffs, dass man auf Grund dieses Fragments und der ausgestellten Kartons schon eine seltene und wahrhaft monumentale Glasmalerei erwarten darf. Thorn-Prikker beweist mit dieser Arbeit wieder, dass er zu den wenigen ganz Persönlichen, zu den ursprünglichen Erfindern in der Nähe Hodlers gehört. —

Eine Anzahl technisch kluger und empfindungsreicher Radierungen und farbiger Zeichnungen Jozef Israels waren bei *Charles de Burlet* zu sehen. Daneben war auch die innerhalb eines ganz bescheidenen Motivs



CARL HAGEMEISTER, MÄRKISCHE LANDSCHAFT
AUSGESTELLT IN DER KUNSTHANDLUNG NICKLAS, BERLIN

unendlich geistreiche farbige Zeichnung Troyons ausgestellt, wovon die Schwarz-Weissreproduktion hier eine entfernte Vorstellung zu geben versucht.

Bei *Ed. Schulte* wurde mit einer Ausstellung von Werken Heinrich von Zügels bewiesen, dass das Kollektive der Kunst dieses Tiermalers nicht günstig ist. Ein Werk Zügels verspricht immer mehr als die Gesamtheit hält. Das Gemauerte, Palettenmässige drängte sich in diesen 45 Werken wieder so empfindlich auf, dass man Mühe hatte, neben dem Pinselvirtuosen den feinen Naturbeobachter und den kultivierten Maler nicht zu übersehen.

Im Kunstsalon *Paul Cassirer* sah man einige glücklich nach Cézanne orientierte Bilder Walter Bondys. Nachgestaltungen eines klugen Malers; nichts Primäres, aber innerhalb der Nachempfindung geistvoll und selbstkritisch. Hans Purrmann dagegen ist immer noch mitten in den Lehrjahren. Von Erna Frank interessierten am meisten die Lithographien und Zeichnungen. Die Künstlerin wird sich in ihrem sehr ernst gemeinten Streben nach einem Stil des Materials und der Technik vor dem technischen Manierismus zu hüten haben. —

Zwei Trübnerschüler, Hans Sutter und Arthur Grimm, zeigten Erstlingsarbeiten bei *Fritz Gurlitt*. Man spürt in ihren talentvollen Bildern den Segen der guten Trübnerschen Handwerksregeln; doch kommen auch gleich die Gefahren einer pädagogisch übertragenen Technik zum Vorschein. Es sind ein paar echte Maler; doch sind ihnen Technik und Palette vor der Hand noch mehr Erlebnis als die Natureindrücke. Eines Tages wird man sie Beide aber wahrscheinlich unter den Selbständigen und Unmittelbaren begrüssen können. K. S.

❁

Die Ergebnisse des Wettbewerbs, den die Stadtgemeinde Schöneberg zur Erlangung von Aufteilungsplänen und Ideenskizzen für die Bebauung eines grossen, etwa 200 Hektar umfassenden Geländes im Süden ihres Stadtgebietes ausgeschrieben hatte, haben den Beweis erbracht, dass der Begriff „Stadtbaukunst" in Zukunft wieder als der höchste Ausdruck eines raumkünstlerischen Gestaltens wird gebraucht werden dürfen. Es hat die moderne architektonische Bewegung zuletzt erst das Gebiet des Städtebaues ergriffen und es scheint, als sollte sie jetzt in den Aufgaben, die hier noch der Lösung harren, ihr letztes und grösstes Ziel finden. Der Schöneberger Wettbewerb ist mit Bezug auf die Lösung des Besiedelungsproblems besonderer Beachtung wert, weil solche Aufgaben die Hauptpunkte des Konkurrenz-Programmes bildeten. Es handelte sich um die Erschliessung eines Gebietes, dessen zukünftige Entwicklung sich mit einer gewissen Sicherheit voraussehen lässt. Die Gemeinde wünscht aus steuerpolitischen Rücksichten hier ausschliesslich ruhige Wohnviertel für besser situierte Bürgerkreise entstehen zu sehen, ein Wunsch, dem die günstige Situation des Geländes entgegenkommt. Möhring, dem der erste Preis zufiel, ging am konsequentesten zu Werke; er hat ohne Zweifel am klarsten disponiert. Durchgehende Verkehrsstrassen von stattlicher Breite, die sich in der Mitte des Geländes, auf einem grossen Marktplatz, schneiden, bilden das feste Gerüst seines Planes. Sie umschliessen quadratische Bauquartiere, die im einzelnen durch schmale, vom Durchgangsverkehr freigehaltene Wohnstrassen aufgeteilt werden. Die Hauptverkehrsstrassen sind in langem Zuge mit viergeschossigen Häusern besetzt, ihnen parallel läuft in der Regel eine Strasse mit dreigeschossiger Bebauung und das Innere der Bauquartiere ist dem Kleinhausbau, in der Form des Reiheneinzelhauses vorbehalten. Mit dieser staffelförmigen Abstufung der Bebauung ist den Strassen auch im Aufriss ein bestimmter architektonischer Charakter und dem Stadtbild im Ganzen ein neuer Rhythmus gegeben. Die einzelnen Bauquartiere sind im Gesamtplan als kleinere, einheitlich ausgebildete Viertel behandelt, deren jedes durch einen Schmuck- oder Spielplatz einen eigenen ideellen Mittelpunkt erhält. Im Grossen wiederholt sich dieses Aufteilungsprinzip: dem gesamten Stadt-

erweiterungsgebiet ist durch die Anlage eines ausgedehnten Volks-, Spiel- und Sportparks in zentraler Lage, der in einer muldenförmigen Vertiefung des Geländes sich ausbreitet und sich einem sanft ansteigenden Hügel terrassenartig anpasst, eine dominierende Achse gegeben. Und wie von selbst sind mit dieser klaren Disposition alle kleinlichen, bewusst malerische Effekte suchenden Lösungen verschwunden: in die Wirklichkeit übertragen würde der Vorschlag Möhrings, das Werk eines mit sicherer Gestaltungskraft arbeitenden planvollen Künstlerwillens darstellen. Auch in den beiden anderen preisgekrönten Arbeiten, den Projekten von Paul Wolff und Henry Groß, herrscht die gerade Linie und die grosse architektonische Achse. Das gefällige geometrische Planbild weicht jetzt dem schönen, regelmässig und symmetrisch gegliederten Raume. Alle Vorschläge zielen daher auf eine Regelung des Aufbaues, auf eine zentrale Leitung der privaten Bauthätigkeit ab. Indem nicht Zusammengehörendes getrennt, Gleichartiges aber zusammengefasst wird, sucht man in die Willkür der Häuseranhäufung Ordnung und Rhythmus zu bringen. Um ruhige, architektonisch einheitliche Strassenbilder zu gewinnen, soll der Ausbau nach vorher ausgearbeiteten Generalideen erfolgen, die die Gesimshöhen der Häuser, die Dachausbildung, die Firstlinie und die Erker- und Balkonvorsprünge festlegen. Durch die Einrichtung kommunaler Baubanken wünscht man die Regelung des Realkredits günstig zu beeinflussen und hofft den städtischen Baubehörden damit ein Mittel zu bieten, das zur Verwirklichung dringender ästhetischer Forderungen bedeutungsvoll sein könnte. Alles in allem zeigen die Ergebnisse dieses Wettbewerbs, dass die Architekten heute auch in der Stadtbaukunst nicht mehr eklektizistisch zeichnerischen Motiven nachjagen, sondern die grosse Raumschöpfung „Stadt“ zum charaktervollen Ausdruck eines neuen, lebendigen Formgefühls zu machen bestrebt sind. W. C. Behrendt.

MÜNCHEN

Die *moderne Galerie* (Thannhauser) veranstaltete im Februar eine sehr übersichtliche Ausstellung von Werken Max Liebermanns. Die Leser dieser Zeitschrift sind mit Liebermanns Kunst vertraut, und darum erübrigt es sich davon ausführlich zu berichten. Nur das Eine sei gesagt, dass bei dem wirkungsvollen Arrangement in der modernen Galerie zunächst die Entwickelung gut veranschaulicht wurde und die Selbstverständlichkeit der malerischen Diskretion im Gegensatz zu Münchner Künstlern, die kürzlich an der gleichen Stelle hingen, überraschend zu Tage trat. Sehr eigenartig war der Eindruck auf das Publikum Münchens, das für seinen Landsmann Slevogt stets etwas übrig hat, aber mit einem leichten Zudrücken des bajuwarischen Auges sich zu Liebermann in Distanz stellt. Es lässt sich eben doch trotz allem nicht leugnen, dass der Sinn für Qualität auch der jüngsten Münchener Atelierkunst nicht in dem Maasse eigen ist, als es der Tradition nach sein könnte. Und der Einfluss dieser Kunst, deren Ursprung sicherlich nicht in München zu suchen ist, übt jene terrorisierende Wirkung aus, deren monumentale Geschmacklosigkeit unlängst an dieser Stelle gelegentlich des Pariser Herbstsalons mit Recht angemerkt worden ist. U.-B.

DRESDEN

In der Galerie *Arnold:* Eine Slevogt-Ausstellung — seit langem die erste in Dresden. Eine Anzahl Landschaften, sehr energisch gefasste Momente, ein paar ältere Stücke wie der grosse Rückenakt und das Selbstbildnis, als schönstes Stück das grosse Bildnis der Paw-



THORN-PRIKKER, GLASFENSTER. DETAIL
AUSGESTELLT IM ATELIER VON G. HEINERSDORFF, BERLIN

lowa, mit einer gebändigt reichen Geste. Man empfand auch im Malerischen eine Beziehung zu dem Menzel der frühen Landschaften, des Théâtre Gymnase, der Interieurs, wenn auch das temperamentvoll kühle Anschauungsverhältnis über den Ausgang weit hinausführt. Eine Anzahl Lederstrumpf-Lithographien gaben Zeugnis vom Zeichner Slevogt.

Im Kunstsalon *Richter*: Die Louis Gurlitt-Ausstellung, die in Berlin bei Gurlitt war, um ein paar Stücke bereichert, die allerdings wenig Neues sagten. P. F.

PARIS

Im Salon *Bernheim Jeune & Cie.* wurde der Teil der Privatsammlung von Maurice Masson ausgestellt, der wegen Übersiedlung des Besitzers nach Algier verkauft werden soll. Masson besitzt eine Reihe von Hauptwerken der Impressionisten. Das älteste Bild ist eine kleine Landschaft Corots von guter, aber nicht hervorragender Qualität. Zwei vortreffliche Jongkinds von 1859 und 1865, leiten zu Monet, Pissarro und Sisley über, die alle Drei mit sehr bedeutenden Bildern aus ihrer mittleren Periode vertreten sind. Kein Gemälde dieser Meister ähnelt denen, die man häufig im Kunsthandel antrifft und vor denen das Urteil schwankt. Auch Lépine, Boudin, Harpignies, Lebourg sind mit guten Bildern vertreten! Degas' ernste Rhythmik im Komponieren, seine velourartigen Reize in der Farbe werden in einer entzückenden Tänzerin deutlich. Toulouse-Lautrec ist mit einer Trinkerin stark charakterisiert. Denis, Diriks und Monticelli sind die Maler, die Masson aus jüngerer Zeit bevorzugte. Als einzige Skulptur enthält die Sammlung Rodins jubelnden Marmor „Der ewige Frühling", in dem zwei menschliche Körper in mächtiger Bewegung heftig kontrastiert sind.

Im Salon *Druet* wurde eine Ausstellung neuer Arbeiten von Leo van Rysselberghe veranstaltet. O. G.

❋

Der bekannte vortreffliche Graveur und Medailleur L. O. Roty (geboren 1846) ist am 23. März in Paris gestorben.



CONST. TROYON, LANDSCHAFT MIT PFERD. PASTELL
AUSGESTELLT IN DER KUNSTHANDLUNG CH. DE BURLET, BERLIN



UKTIONSNACHRICHTEN

BERLIN

Die Versteigerung des zweiten Teiles der Sammlung Lanna bei Rudolph Lepke vom 21. bis 28. März hat ein über Erwarten hohes Ergebnis gebracht: Der Gesamterlös betrug 1400000 Mk.

Der ausgezeichnete, mit grosser Sorgfalt verfasste Katalog von Hans Karl Krüger, mit dem Vorwort Wilhelm Bodes, hat freilich wesentlich zur Steigerung der Kauflust beigetragen. Die Beteiligung der auswärtigen Händler bewies aufs neue, dass Berlin seinen Platz auf dem internationalen Kunstmarkt behauptet. Schon durch seine zentrale Lage scheint Berlin wie prädestiniert für Auktionen von internationaler Bedeutuug.

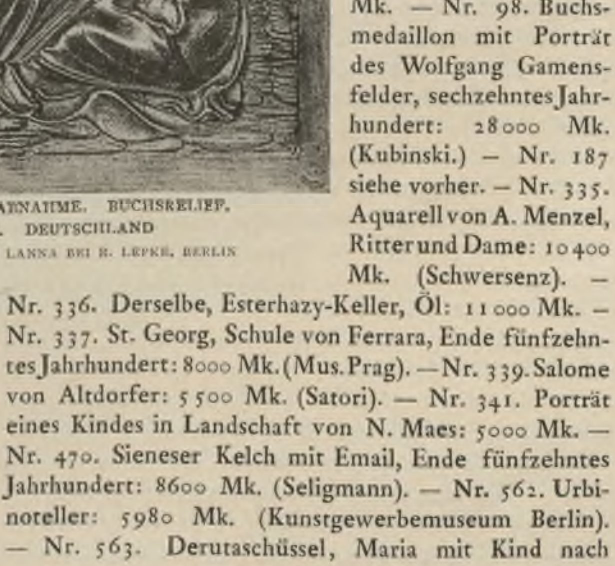


HANS LEINBERGER, KREUZABNAHME. BUCHSRELIEF. 16. JAHRHUNDERT. DEUTSCHLAND
VERSTEIGERT AUF DER AUKTION LANNA BEI R. LEPKE, BERLIN

Die Auktion Lanna hat gezeigt, wie enorm die Preise in den letzten beiden Jahrzehnten gestiegen sind. So brachte die französische Hochreliefbüste einer vornehmen Dame, sechzehntes Jahrhundert (Nr. 191), die 1888 aus der Sammlung Goupil in Paris für 700 Fr. = 560 Mk. gekauft wurde, 6000 Mk., also mehr als das Zehnfache. Das Reliefbildnis eines Patriziers, deutsch, sechzehntes Jahrhundert (Nr. 187), ergab auf der Auktion Spitzer 2000 Fr., bei Lanna 6050 Mk. Hans Dauchers Reliefbildnis des Kaisers Max zu Pferde, Kehlheimer Stein (Nr. 51), das den höchsten Preis der Auktion, 72000 Mk., erzielte (Wiener Hofmuseum), hat seinem ehemaligen Besitzer noch nicht den sechsten Teil gekostet. Mehr als das Achtfache brachte ein Porträtmedaillon desselben Kaisers in Kehlheimer Stein (Nr. 42): auf der Auktion Spitzer 1000 Fr., bei Lanna 6800 Mk.

Im folgenden seien die Preise der wichtigsten Stücke genannt:

Nr. 37. Nürnberger Relief in Kehlheimer Stein von 1641, Susanna im Bade: 18000 Mk. (Pick). — Nr. 40. Reliefporträt Ludwigs II. von Ungarn in Kehlheimer Stein: 16000 Mk. (Rosenbaum). — Nr. 43. Nürnberger Porträtmedaillon in Kehlheimer Stein von 1526: 13600 Mk. (Geheimrat Vogel). — Nr. 45. Zwei kleine Steinreliefs von Peter Flötner: 9200 Mk. (Nationalmuseum München). — Nr. 47. Reliefporträt des Georg Fugger in Kehlheimer Stein, Nürnberg sechzehntes Jahrhundert: 9300 Mk. (Goldschmidt). — Nr. 51 siehe vorher. — Nr. 61. Buchsrelief, Kreuzabnahme von Hans Leinberger, sechzehntes Jahrhundert: 30500 Mk. (Kaiser Friedrich-Museum). — Nussholzmedaillon Judith und die Magd, von Hans Schwarz, sechzehntes Jahrhundert: 11200 Mk. (Nationalmuseum München). — Nr. 76. Buchsmedaillon des Lienhart Schregl, sechzehntes Jahrhundert: 13000 Mk. (Geheimrat Vogel). — Nr. 77/78. Buchsmodelle für eine Medaille, deutsch, sechzehntes Jahrhundert: 17000 Mk. (Lippmann). — Nr. 79. Buchsmedaillon mit Brustbild des Christoph Muelich, sechzehntes Jahrhundert: 16000 Mk. — Nr. 98. Buchsmedaillon mit Porträt des Wolfgang Gamensfelder, sechzehntes Jahrhundert: 28000 Mk. (Kubinski.) — Nr. 187 siehe vorher. — Nr. 335. Aquarell von A. Menzel, Ritter und Dame: 10400 Mk. (Schwersenz). — Nr. 336. Derselbe, Esterhazy-Keller, Öl: 11000 Mk. — Nr. 337. St. Georg, Schule von Ferrara, Ende fünfzehntes Jahrhundert: 8000 Mk. (Mus. Prag). — Nr. 339. Salome von Altdorfer: 5500 Mk. (Satori). — Nr. 341. Porträt eines Kindes in Landschaft von N. Maes: 5000 Mk. — Nr. 470. Sieneser Kelch mit Email, Ende fünfzehntes Jahrhundert: 8600 Mk. (Seligmann). — Nr. 562. Urbinoteller: 5980 Mk. (Kunstgewerbemuseum Berlin). — Nr. 563. Derutaschüssel, Maria mit Kind nach





REITERBILDNIS KAISER MAXIMILIANS. RELIEF AUS KEHLHEIMER STEIN. AUGSBURG. 16. JAHRHUNDERT

VERSTEIGERT AUF DER AUKTION LANNA BEI R. LEPKE, BERLIN

Raphael: 14700 Mk. (Goldschmidt). — Nr. 565. Urbinoschüssel, von Giorgio Andreoli lüstriert: 10200 Mk. (A. S. Drey). – Nr. 566. Tondino, Gubbio: 11500 Mk. (Goldschmidt). – Nr. 567. Sieneser Teller, Ende fünfzehntes Jahrhundert: 41000 Mk. (Durlacher). – Nr. 577. Lüstrierter Gubbioteller: 11900 Mk. (Cramer). — Nr. 579. Lüstrierte Schüssel, spanisch-maurisch, Ende fünfzehntes Jahrhundert: 17500 Mk. (Hearth). — Nr. 580. Desgleichen, derselbe Preis. – Nr. 581. Madonnenrelief, farbig glasiert, von Luca della Robbia: 15400 Mk. (Böhler). – Nr. 597. Farbig glasierter Kölner Becher, um 1530, mit Kaiserporträts: 12300 Mk. (Rosenbaum). – Nr. 696. Kreussener Krug mit Heiligen: 2900 Mk. (Hearth). — Nr. 703. Italienischer Kristallpokal in goldemaillierter Fassung, sechzehntes Jahrhundert: 17000 Mk. (Durlacher). — Nr. 798. Syrischer pokal, dreizehntes bis vierzehntes Jahrhundert: 41000 Mk. (Durlacher). — Nr. 838. Schaperglas von 1666: 61000 Mk. (Rosenbaum). – Nr. 960. Wiener Déjeuner um 1801, Porzellan: 5100 Mk. (Pick). — Nr. 968. Wiener Tasse mit Porträt des Grafen Laudon, Ende achtzehntes Jahrhundert: 8050 Mk. (Ehrlich). — Nr. 997. Waldhornbläser, Ludwigsburg: 6400 Mk. – Nr. 998. Allegorische Gruppe von Melchior, Höchst: 4050 Mk. (Rosenbaum). – Nr. 1091. Spülkumme vom Hausmaler Mayer: 1850 Mk. (A. S. Drey). – Nr. 1096. Leuchter in geschliffenem Böttgersteinzeug: 1770 Mk. – Nr. 1113. Sitzender grosser Mops, Meissen: 6750 Mk. (Ball). – Nr. 1224/25. Ein Paar sächsische Zinnleuchter in Gestalt von Bergknappen, 1685: 6500 Mk. (Museum Prag). – Nr. 1320. Innungslade, Prag, Anfang siebzehntes Jahrhundert: 5100 Mk. (Museum Prag). – Nr. 1370. Prunkdegen, Mailand sechzehntes Jahrhundert: 5600 Mk. (Fröschels).

S. v. C.

In Parenthese mag diesem Bericht hinzugefügt sein, dass so hohe Preise für kunstgewerbliche Gegenstände ein wenig unnatürlich sind. Für ein individuell hochstehendes Werk der Kunst giebt es keinen Preis; ihm gegenüber ist Geld immer etwas Relatives. Werke des Kunstgewerbes aber sind im wesentlichen ebensosehr Produkte einer Schule wie einer einzelnen Begabung. Es wird selten der Kunstwert bezahlt, sondern meistens der Seltenheitswert. Privatsammler mögen so viel zahlen wie sie wollen; Direktoren öffentlicher Museen sollten dem Sammelehrgeiz aber nicht zu sehr die Zügel schiessen lassen. Denn für eine Vorbildersammlung kommen ihre Erwerbungen, wofür sie 50 bis 70000 Mk. oft ausgeben, kaum in Betracht; und der entwicklungsgeschichtliche Anschauungswert dieser Stücke ist in der Regel auch durch andere, durch ähnliche, minder kostspielige Arbeiten zu ersetzen. Es liegt die Gefahr nahe, dass unsere Kunstgewerbemuseen wieder zu sehr zu Raritätenkabinetten werden, nachdem das neue Kunstgewerbe eben doch erst erfolgreich daran erinnert hat, dass diese Anstalten gemeinnützige Vorbildersammlungen sein sollen. Kein rechter Kunstfreund wird ein Wort verlieren, wenn für einen Rembrandt, für einen schönen Leibl oder einen Manet phantastisch hohe Preise gezahlt werden, für das einzig Geartete giebt es wie gesagt kein Äquivalent. 40000 oder 50000 Mk. aber für einen Teller oder für eine Kanne, also für Produkte gewerblich, d. h. zur Hälfte unpersönlich angewandter Kunst zu zahlen, das ist nicht möglich, ohne andere Interessen hintanzustellen. Diese Erinnerung wird natürlich gegenstandslos, wo es sich um Geschenke handelt. Also, zum Beispiel, den Berliner Museen gegenüber, die es verstanden haben, sich alle die teuren Objekte aus der Lannasammlung schenken zu lassen.

D. Red.

FRANKFURT A. M.

Die Firma *F. A. C. Prestel* versteigerte am 7. März eine Anzahl von Ölgemälden, Möbeln und Antiquitäten, insgesamt 160 Nummern. Die Auktion ging unter reger Beteiligung vor sich, mit der allerdings die nicht allzugrosse Kauflust nicht im Einklang stand. Den höchsten Preis erzielte ein Kinderbildnis aus dem Jahre 1851 von Eduard von Steinle, das die Städtische Galerie für 6900 Mk. erwarb. Es ist ein Seitenstück zu dem Gemälde in der Nationalgalerie, das seiner Zeit um einen noch höheren Preis angekauft wurde; dieselbe Sammlung erwarb noch das lebensvolle Bildnis einer reichgekleideten Dame von ausgezeichnetem Kolorit von Jules Lunteschütz, der noch zu entdecken ist, für 510 Mk. Das ausgezeichnete Werk Anton Burgers „Im Kramladen",

von meisterhafter Lichtführung, brachte einen guten Preis (3900 Mk.), während eine grosse Parkansicht von Peter Burnitz nur 1900 Mk. erzielte. Von sonstigen Preisen wollen wir noch aufführen: Nr. 5 Peter Becker, Terrasse des Schlosses zu Marburg mit altertümlicher Staffage, Aquarell von grossen Dimensionen, 1500 Mk., Nr. 35 Jan Hackert, Landschaft, den Meister gut repräsentierend, 670 Mk., Nr. 44 F. v. Lenbach, Pastellbrustbild des Altreichskanzlers in Kürassieruniform, 6400 Mk., Nr. 47 Lunteschütz, Bacchische Szene, 3700 Mk., Nr. 61 Barent van Orley zugeschrieben, Calvarienberg, jedenfalls ein sehr beachtenswertes Gemälde der Antwerpener Schule, 1800 Mk., Nr. 68 Philipp Rumpf, Die Familie des Künstlers im Zimmer bei Lampenlicht, 1150 Mk. Die Abteilung der Möbel wies keine hervorragenden Stücke auf, von den Gemälden, die ein Nachtrag aufführte, erzielten die Frankfurter Künstler Anton Burger, „Cronberger Schiessplatz", mit 1050 Mk. und Adolph Schreyer, „Pferde in der Pussta", mit 1150 Mk. die höchsten Preise. A. R. S.

Bei *Adolf Hess Nachf.* werden am 29. Mai Doubletten des Kaiserlichen Münzkabinetts der Eremitage in St. Petersburg usw. versteigert. Im ganzen etwa 2500 Nummern. Katalog Anfang Mai.



EDUARD VON STEINLE, KINDERBILDNIS
VERSTEIGERT BEI F. A. C. PRESTEL, FRANKFURT A. M.

MÜNCHEN

In der *Galerie Helbing* wurden am 8. März verschiedene interessante deutsche alte Meister zur Versteigerung gebracht, die zum Teil der Sammlung des verstorbenen Professors J. N. Sepp entstammten. Die wichtigsten Stücke sind ein „Erbaermdebild (Pietà mit Stifterfiguren) der bayerisch-tirolischen Schule, das das Germanische Museum in Nürnberg erwarb, vier Teilstücke eines grossen Altars von Jörg Breu sowie ein grosses Altarmittelbild des gleichen Malers gewesen.

Die ausgezeichnete Sammlung von Werken der neuen deutschen Kunst (Lenbach, Uhde, Trübner, Schuch usw.), die der Kommerzienrat A. Sturm besitzt, soll im Herbst ebenfalls bei Helbing zur Versteigerung gelangen. U. B.

BERLIN

Sammlungen von Kupferstichen, Radierungen, Holzschnitten, Farbendrucken usw., darunter kostbare Blätter von Dürer und Rembrandt, werden am 3. Mai und an den folgenden Tagen bei *Amsler & Ruthardt* versteigert. Auktionskatalog LXXXVIII.

LEIPZIG

Bei *C. G. Boerner* findet vom 2.—6. Mai die Versteigerung einer grossen Autographensammlung aus Leipziger Privatbesitz und der Sammlung Herz-Herrenried, Wien, statt. Darunter sind Briefe von Luther bis Bismarck und vor allem Autogramme aus der Zeit des Dreissigjährigen Krieges. Für uns ist eine reichhaltige Sammlung von Malerbriefen von besonderem Interesse. Wir geben aus den wichtigsten Briefen, die uns die Firma C. G. Boerner freundlichst zur Verfügung stellte, umstehend einige kurze Auszüge:

Den Geschäftssinn Menzels zeigt in amüsanter Weise sein Brief an Ackermann aus dem Jahre 1877:

„Durch Überhäufung verhindert, früher auf Ihr geehrtes vom Febr. d. J. zu antworten, erlaube ich mir jetzt einige Vorfragen an Sie zu richten. In Betreff Ihrer vorhabenden Edition für April wäre die Zeit mir doch etwas zu kurz gewesen. Ich könnte nur für

Ihre Herbstunternehmung einen Beitrag ermöglichen. Nun geht meine Frage dahin, bis zu welcher Honorarhöhe für die Erwerbung eines dergl. Blattes Sie sich gefasst halten! Denn nur auf einen derartig formulierten Antrag, d. h. der auf Ankauf der Originalzeichnung für die Publikation in Rede abzielt, würde ich eingehen." usw.

Uhde beschwert sich in einem Briefe vom 12. 10. 81. darüber, nicht im Meyerschen Künstlerlexikon zu stehen. „Da ich momentan wohl zu den bekannteren Münchner Malern gehöre, auch in Paris und Berlin einen bekannten Namen habe, so darf ein derartiges Werk mich jedenfalls nicht einfach ignorieren."

Lenbach berichtet in „saugrobem" Tone an den Schauspieler A. Dreher über den bekannten Diebstahlprozess. „Die Geschichte mit meinem Prozess nimmst Du zu tragisch u. es thut mir leid, dass Du auch damit inkommodiert wirst.

Der Hallunke A. hat Dich als Rettungsanker gebraucht und hineingeritten. Die Geschichte mit dem Neffen haben die Diebe und Kunsthändler erfunden, um bequemer hantieren zu können. Dieser arme Neffe (hat sich herausgestellt) hat nicht ein Stück verkauft, ebensowenig die biedere Bau- und Uhrwittwe. A. ist sehr compromittiert u. in der Anklage leider ausserm Spiel."

Von einer beabsichtigten Übersiedelung von Frankfurt nach Berlin, aus der nichts geworden ist, erzählt ein Schreiben Schwinds an Förster. „Ich denke im Laufe des Sommers einen Besuch in Berlin zu machen, um mir das Terrain ein wenig anzusehen. Ich besorge, es wird von Frankfurt bald heissen „Der langen Weile nie versiegender Quell entspringt" etc. Die schauderhafte Tatlosigkeit Veits schläfert das ganze Publikum ein. Man kann sich von so etwas gar keine Vorstellung machen. So eifrig Steinle ist, er kann es nicht ausgleichen."

In einem humorvollen Brief aus München schreibt er: „Wenn ich Ihnen sage, dass das Schlussbild der Kaulbachschen Arbeit „Luther auf dem Wormser Reichstag" ist, so werden Sie sich auch leicht erklären können, woher das Kaulbach-Schnorrsche Dioskuren-Wesen und die unaufhörliche Geschreibsel über eine Null wie Stilke stammen kann. Sähen Sie dazu die vertrackten Arbeiten, so würde Ihnen vollends übel werden. Fr. Lola* habe ich, o Wunder! noch gar nicht gesehen. Ich bin ihr einmal in die Giesserei nachgezogen, fand sie aber nicht mehr, wohl aber alles in ziemlicher Aufregung. Sie hatte mit einem Schmied Händel angefangen und zehn Minuten lang gestampft uud gepoltert. Schade, dass sie sich nicht an ihm vergriffen hat, sie hätte können was abkriegen."

* Lola Montez.

Fr. Leighton äussert in einem Brief an seinen früheren Lehrer Steinle sehr merkwürdige Gedanken über zu künstlerischer Darstellung geeignete Stoffe. „Ich kann mich mit einer durchgehenden Illustration von den Shakespeareschen Schauspielen, diesen schon als erschöpflich durchgebildeten Kunstwerke dastehenden Meisterstücken nicht verständigen; mir scheinen sich aus der Literatur nur solche Gegenstände zu malerischer Darstellung zu eignen, die in geschriebenem Wort mehr als Andeutung dastehen — Gegenstände die, wie etwa in der Bibel oder der Mythologie und Sagenwelt in breiten Zügen angegeben sind, oder aus nicht allgemein schon im Geiste des Beschauers lebenden Schauspielen (wie z. B. die griechischen Tragödien) entnommen sind. Es ist meistens ein Ringen mit dem unvergleichlich fertig dastehenden — was für meine Kraft gänzlich abschreckend ist."

Ein andermal urteilt er über Berlin nicht sehr günstig. „In Berlin ist alles nach aussen hin berechnet; dies sieht man am schlagendsten am neuen Museum; wenn es fertig ist, wird es, im Verhältnis zu den Mitteln der Stadt, in der es errichtet ist, das prachtvollste sein was ich kenne; zu dem ist nicht zu leugnen (so unpassend ich ein zweidrittels griechisches Gebäude an den Spreeufern finden mag) doch vieles in der Architektur sogar sehr schön ist. Jedoch zu was das alles? Mit Ausnahme einiger Ägyptischer Altertümer sind in allen diesen verschwenderisch vergoldeten und bemalten Räumen nur Gipsabgüsse."

In den zahlreichen Briefen Fr. Overbecks an Steinle ist viel vom Beten aber noch mehr vom Arbeiten die Rede. Noch in dem letzten vom Jahre 1869 schreibt er an den Freund: „— Aber es hat Gott gefallen, mir in meinem Alter (ich hoffe binnen vier und einem halben Monat mein 80stes Jahr zu vollenden) noch eine grosse Aufgabe von weit aussehendem Umfang aufzuerlegen. Was wirst Du zu meiner Kühnheit gesagt haben, wenn Du es vielleicht schon erfahren, dass ich unternommen habe, für den trefflichen Bischof Strassmaier die Kartons anzufertigen zu den Bildern mit denen er seine neue Kathedrale zu Diakovar in Slavonien, die noch im Bau begriffen ist, auszuschmücken beabsichtigt."

NEUE BÜCHER

DER KUNSTWISSENSCHAFT

VON

PAUL KRISTELLER

The Mond Collection. An appreciation by I. P. Richter Ph. D. London, John Murray 1910. Zwei Bände und Portfolio mit 41 Heliogravuren.

Neben den technischen Unternehmungen, die Ludwig Mond ins Leben gerufen hat, neben dem wissenschaftlichen Forschungsinstitut, das er so freigiebig wie weitsichtig gegründet hat, wird die Stiftung der besten Stücke seiner herrlichen Gemäldesammlung an die National Gallery in London der Nachwelt gewiss nicht als ein weniger bedeutender Teil seiner Hinterlassenschaft, nicht als ein weniger wertvolles und fruchtbringendes Denkmal seiner reichen Thätigkeit erscheinen. Ludwig Mond selber hat es, wie mit allem, auch mit seiner Sammlerthätigkeit ernst genommen. Solche tüchtigen Männer verdanken ihre Erfolge nicht nur der eigenen Arbeitskraft, sondern auch der geschickten Auswahl ihrer Helfer, ihrer Klugheit, nicht alles wissen, oder gar besser wissen zu wollen, sondern dem Fachmann, den sie für tüchtig erachten, volle Freiheit zu lassen, sich auf seinem Gebiete zu bethätigen. Als Mond auf Anregung seiner kunstbegeisterten Freundin Henriette Hertz den Plan faßte, eine Reihe von Gemälden der ersten Meister der italienischen Renaissance in seinem Hause zu vereinigen, hätte er kaum einen sachkundigeren und geschickteren Berater und Helfer finden können als Dr. Jean Paul Richter, den er mit der Bildung seiner Galerie beauftragt hat. Man darf in der That wohl sagen, dass die Sammlung, die schliesslich als eine Auswahl aus zahlreichen Ankäufen zusammengestellt worden ist, nur Stücke von unzweifelhafter Echtheit und zum grossen Teil auch von hervorragender künstlerischer und historischer Bedeutung enthält, nur wenige, die nicht, wie Mond das gewünscht hatte, jeder öffentlichen Galerie zur Zierde gereichen würden. Eine solche Sorgfalt und Planmässigkeit in der Auswahl der Gemälde seiner Sammlung durfte dem Besitzer wohl das Recht geben, von diesem gewiss freudenreichsten Teil seiner Thätigkeit eine bleibende Erinnerung zu hinterlassen, seine Schätze, bevor sie, oder wenigstens der wertvollste Teil von ihnen, der grossen öffentlichen Sammlung, der er sie vermacht hat, eingeordnet wurden, noch einmal, wenn auch nur in Abbildungen und in wissenschaftlicher Schilderung vereinigt sehen zu wollen. Auch für diese Arbeit hat sich die Kraft Jean Paul Richters, der in seltener Weise den Kunstkenner mit dem Gelehrten in sich vereinigt, vorzüglich bewährt. Der prachtvolle Katalog bietet in 41 grossen Heliogravuren und zahlreichen anderen Abbildungen im Texte ein nach Möglichkeit treues Bild der Sammlung, und in zwei starken, glänzend gedruckten Bänden des Textes eine erschöpfende und allseitige Würdigung der einzelnen Bilder, und ihrer kunsthistorischen und ikonographischen Bedeutung. Die von zahlreichen Kennern gesehenen und studierten Gemälde tragen die, soviel ich weiss, bisher noch nicht angezweifelten Namen von Meistern wie Giovanni und Gentile Bellini, Crivelli, Mantegna, Montagna, Tizian, Tintoretto, Guardi, Canaletto, Signorelli, Botticelli, Fra Bartolommeo, Leonardo da Vinci (Karton), Raffael, Francia, Luini, Sodoma, Correggio, Dosso Dossi u. a. m. Von nicht italienischen Malern sind nur Murillo, Cranach und Rubens in der Mondschen Sammlung vertreten.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Unter Mitwirkung von 320 Fachgelehrten des In- und Auslandes herausgegeben von Professor Dr. Ulrich Thieme und Professor Dr. Felix Becker. III. und IV. Band. Leipzig, Wilhelm Engelmann 1909 und 1910.

Seit meiner letzten Anzeige in dieser Zeitschrift ist das Künsterlexikon mit dem III. Bande (Bassano-Bickham), der noch 1909 erschien, und dem IV. Bande (Bida-Brevoort), der soeben herausgegeben worden ist, über die Ausdehnung des Meyerschen Torso-Lexikons, das es fortzuführen bestimmt ist, hinausgediehen. An Umfang übertrifft es, obwohl die Abhandlungen über die einzelnen Künstler jenem Werke gegenüber hier meist bedeutend abgekürzt worden sind, bei weitem das erste Unternehmen, wohl hauptsächlich dadurch, dass alle älteren Künstler, wie es scheint, bis zur Vollständigkeit aus der gesamten Literatur zusammengesucht worden sind und ferner dadurch, dass der modernen Kunst ein weiter, vielleicht zu breiter Platz eingeräumt worden ist. Die Wichtigkeit und Nützlichkeit des grossen Werkes ist so einleuchtend, dass sie der Hervorhebung durch Worte nicht mehr bedarf. Die beiden neuen Bände geben nur Anlass, die beim Erscheinen der ersten allerseits ausgesprochene Anerkennung der Vorzüglichkeit der Vorbereitung und der Leitung des Unternehmens und der Sorgfalt in der Durchführung von neuem zum Ausdruck zu bringen. Man darf auch wohl sagen, dass die von Forschern aus aller Herren Ländern gelieferten Beiträge im allgemeinen durchaus sachlich

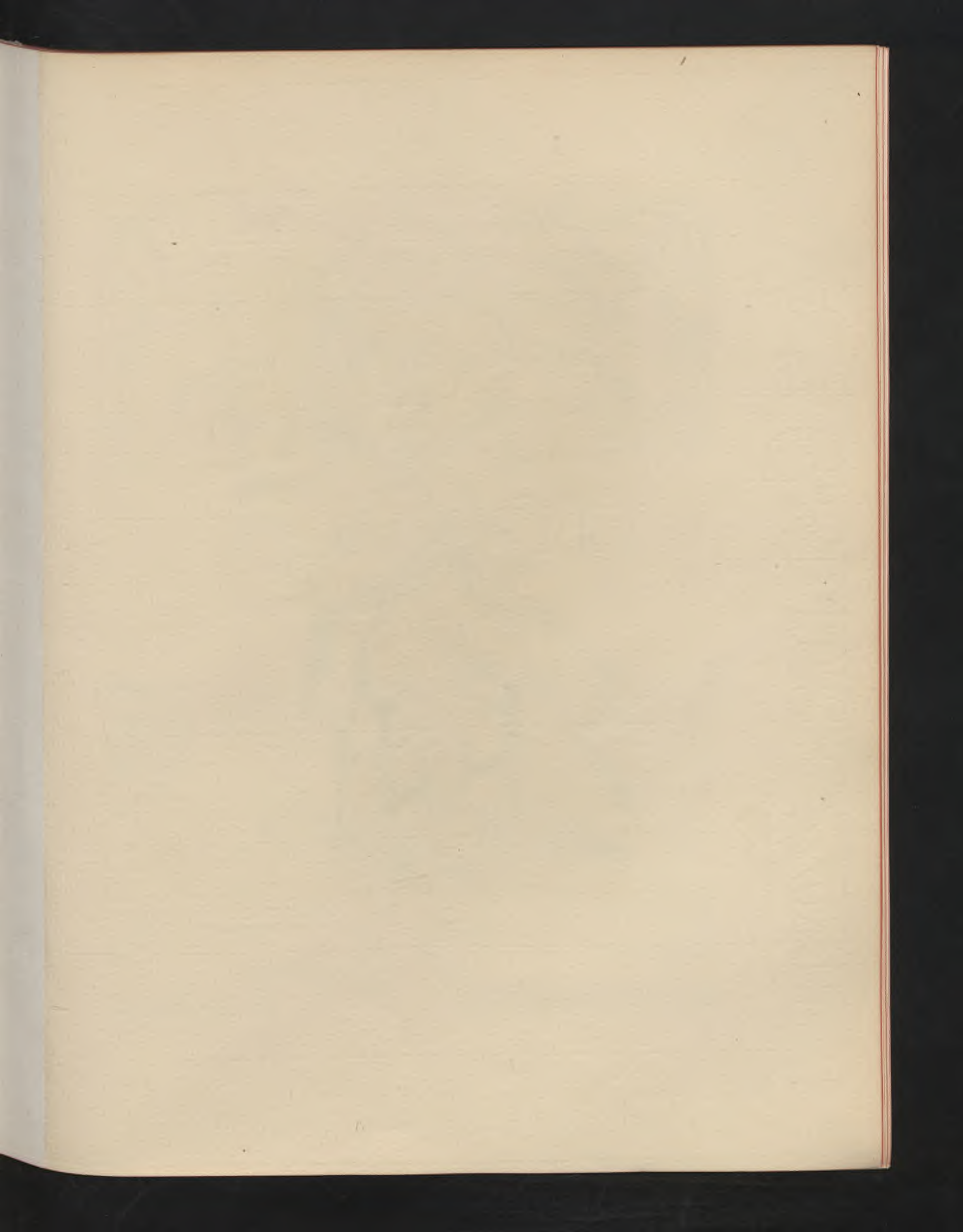
und gründlich gearbeitet sind und auf der Höhe der modernen Kenntnisse stehen und das Verständnis besonders für die ältere Kunst, das wir uns angeeignet haben, oder angeeignet zu haben glauben, voll und treu wiederspiegeln. Damit würde dann anerkannt sein, dass das Werk die Aufgabe, die ihm gestellt war, erfüllt hat. Die moderne Kunst freilich macht naturgemäss eine ruhige und gleichmässige Betrachtung und Beurteilung der Erscheinungen, wie sie einem solchen Werke angemessen wäre, viel schwerer. Es ist nicht uninteressant, die kühle Ruhe der Kritik, die in der überwiegenden Mehrzahl der Artikel über ältere Meister bewahrt wird, mit dem unruhigeren und lauteren, nicht selten überschlagenden Tone, der in den Schilderungen moderner Künstler vorherrscht, zu vergleichen. Man wird dabei keineswegs behaupten dürfen, dass etwa der Enthusiasmus der Kunstfreunde und Forscher für die alte Kunst geringer sei als der der Liebhaber des Modernen. Der Unterschied liegt vielmehr in der Sache selbst, in dem Tendenziösen, Aufreizenden, das dem Neuen für die Zeitgenossen anhaftet. Ein Vorwurf soll den Verfassern jener Artikel daraus nicht gemacht werden, aber es ist doch lehrreich, zu sehen, wie der scharfe Wind des Modernen selbst in diese stille Ecke der sachlich registrierenden Gelehrsamkeit hineinweht.

Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett der k. Museen zu Berlin. Herausgegeben von der Direktion. Lichtdrucke der Reichsdruckerei. Berlin, 1910. G. Grotesche Verlagsbuchhandlung.

Mit Recht sehen die Leiter vieler unserer grossen Kunstsammlungen ihre Aufgabe nicht nur in der Verwaltung und Vermehrung der ihnen anvertrauten Schätze, sie fühlen sich auch verpflichtet, durch die Veröffentlichung guter Abbildungen nach den besten Stücken die Kenntnis von diesen Kunstwerken unter den Liebhabern und Forschern zu verbreiten. Leider hat das gute Beispiel der Wiener „Albertina", die Nachbildungen so billig herstellen zu lassen, dass ihre Anschaffung auch dem Studierenden möglich wird, so gut wie keine Nachahmung gefunden und vielleicht auch nicht finden können, weil die Kosten der Ausführung guter Reproduktionen sich gerade in letzter Zeit ganz erheblich gesteigert haben. Auch die vortreffliche Publikation ausgewählter Zeichnungen des Berliner Kupferstichkabinetts, die nun mit der dreissigsten Lieferung ihren Abschluss gefunden hat, ist leider — wenn auch der Preis für die vorzügliche Qualität des Gebotenen vielleicht nicht hoch ist — zu kostspielig geworden, als dass sie auf eine weitere Verbreitung unter Liebhabern und Studierenden, die ihr zu wünschen wäre, rechnen dürfte. Um billige und gute Reproduktionen liefern zu können, müsste man auf die Wiedergabe der Farben und der verschiedenartigen Töne, die heute allgemein für unentbehrlich gehalten wird, verzichten. Ich glaube, dass man doch wieder auf die einfarbige Lichtdruckreproduktion von Gemälden und Zeichnungen zurückkommen wird, wenn unser künstlerisches Unterscheidungsvermögen fein genug geworden sein wird, um nicht nur den gewaltigen Abstand selbst der kunstvollst und sorgfältigst ausgeführten Reproduktionen vom Original zu erkennen, sondern auch die Unwahrhaftigkeit und Geschmacklosigkeit, die einer mit unzulänglichen Mitteln versuchten Täuschung des Auges anhaftet, zu empfinden, wenn man eingesehen haben wird, dass die mehrfarbige Nachbildung meist für das Studium weniger bietet und weniger anregend wirkt als die einfarbige. Ich fürchte, dass die buntgedruckte Nachbildung nur zu leicht vom Studium der Originale eher ablenkt, als zu ihm hinführt. Als Versuche, eine Vorstellung vom Eindrucke der Originale zu vermitteln, sind mehrfarbige Reproduktionen nach alten Kunstwerken wohl berechtigt, nur müssen sie deutlich genug als solche gekennzeichnet sein. Es muss wohl anerkannt werden, dass in den Lichtdrucken nach den Berliner Zeichnungen in der Wiedergabe der Farbentöne das beim heutigen Stande der Technik Mögliche geleistet worden ist. Die Transparenz der Farben der Originale kann der Lichtdruck seinem Charakter gemäss ebensowenig erreichen wie absolute Treue in der Wiedergabe der Licht- und Farbenwerte. In den Berliner „Zeichnungen alter Meister" hat man jedenfalls erfreulicherweise nicht versucht, ihren Charakter als mechanische Vervielfältigungen zu verbergen, und es verschmäht, durch die Nachahmung des alten Papiers, durch den Druck und die Aufmachung den Abbildungen den prätentiösen Anschein von Originalen geben zu wollen.

Das Werk ist im Jahre 1901 vom verstorbenen Direktor Lippmann begonnen worden, der auch den Plan in den Grundzügen aufgestellt und die Auswahl für einen Teil der Lieferungen getroffen hat. Es ist dann von seinen Nachfolgern im Amte in seinem Sinne weitergeführt worden, an welcher Arbeit Elfried Bock, von dem auch das mit grosser Sorgfalt und eingehender Sachkenntnis angefertigte Verzeichnis herrührt, nicht unwesentlichen Anteil genommen hat. Die Absicht, „jene Entwickelung, die sich in Gemäldegalerien offenbart, aus systematisch gereihten Entwürfen, Skizzen und Studien hervortreten zu lassen", die bei der Auswahl massgebend war, ist, soweit die ungleichmässigen Bestände der Sammlung das gestatteten, in der hier vorliegenden Zusammenstellung der Abbildungen von 323 Zeichnungen bis zu einem gewissen Grade wohl erreicht worden. Wenn auch einzelne Zeichner ersten Ranges unter den Malern, wie z. B. Raffael und Mantegna, Jacopo und Giovanni Bellini und Andere, deren Zeichnungen zu den Seltenheiten gehören, überhaupt nicht, andere Grössen nur unzulänglich vertreten sind, so können doch die Reihen, die in den einzelnen Ländern und Landschaften die Entwickelung repräsentieren, und die verschiedenen Typen der Zeichnungstechnik in diesem Werke fast ohne Unterbrechung an vorzüglichen und meist auch sehr charakteristischen Beispielen studiert werden.

NEUNTER JAHRGANG. ACHTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 17. APRIL. AUSGABE AM 1. MAI NEUNZEHNHUNDERTELF
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.







Max Slevogt, Der Zeichner. Originalradierung



ERINNERUNGEN

AN KARL STAUFFER-BERN

VON

EMMY VOGT-HILDEBRAND



Lange bin ich mit mir zu Rate gegangen, ob ich die nachstehenden Erinnerungen an Karl Stauffer aufzeichnen und veröffentlichen soll. Der Umstand aber, dass Alles, was ich hier mitteile, aus Stauffers eigenem Munde stammt und deshalb auf ein gewisses Interesse Anspruch machen kann, brachte mich zum Entschluss, diese Erinnerungen niederzuschreiben.

Bevor ich nun mit diesen Mitteilungen beginne, möchte ich vorausschicken, dass es mein Bestreben sein wird, mich meines persönlichen Urteils, das für niemanden Interesse hat, zu enthalten und nur wiederzugeben, was Stauffer mir mitgeteilt hat und was ich selbst mit ihm erlebt habe.

Nachdem Stauffer, gebrochen an Leib und Seele von all dem Schweren, das er 1890 in Italien erlebt hatte, in die Schweiz zurückgekehrt war, fühlte ich das Bedürfnis, mich des mir Unbekannten, aber so schwer Geprüften anzunehmen, und, soweit es in meinen Kräften stand, ihm wieder Lebensmut einzuflössen. Von der Überzeugung ausgehend, dass Arbeit wohl das Einzige wäre, was dem Lebensmüden wieder ein gewisses Interesse für Welt und Dasein beibringen könnte, suchte ich ein paar Bestellungen von Porträts für ihn zu erhalten und dank menschenfreundlicher Seelen gelang mir das auch. Als diese Bestellungen gesichert waren, schrieb ich an den mir noch fremden Stauffer, der damals bei seiner Mutter in Biel weilte, er möge nach Bern kommen, ich hätte Arbeit für ihn, er solle diese nicht von der Hand weisen. Erst wollte er nichts davon wissen und meinte, ich solle mir die Mühe sparen, mich seiner anzunehmen, er sei ein verlorener Mensch, dem nicht zu helfen sei.

So sehr ich auch seine Auffassung nach all dem Erlebten begriff, mochte ich mich ihr doch nicht anschliessen und redete ihm zu, doch wenigstens einen Versuch zu machen und wieder die Arbeit aufzunehmen.

Er hatte jegliches Vertrauen zu sich und zu der Möglichkeit, sich wieder im Leben zurechtzufinden,

eingebüsst, und er erlahmte gleich, wenn ihm etwas nicht gelingen wollte. Nachdem er nun aber installiert war, stürzte er sich mit eisernem Fleisse in seine Thätigkeit. Unaufhörlich von Früh bis Abend sass er und malte, und wenn er dann abends zu uns kam, beschäftigte ihn fast ausschliesslich der Gedanke, wenn er doch nur endlich die falschen Anklagen, die auf ihm lasteten und ihn an jeglichem neuen Aufschwung hinderten, los wäre. Dann erst sei für ihn die Möglichkeit vorhanden, sich zu einem neuen Leben aufzuraffen und irgendwo in unbekannter Umgebung wieder zur inneren Ruhe zu kommen. Eines Tages äusserte Stauffer den Wunsch, ein Porträt von mir zu malen, und das veranlasste mich, eine Zeitlang nun täglich ein paar Stunden bei ihm zu verbringen.

Bei dieser Gelegenheit erzählte er mir viel Heiteres und Schmerzliches. Oft plauderte er voller Humor und Witz von alten Erinnerungen aus der Berliner Zeit; dann aber gabs wieder Tage, an denen er verzweifelt mit dem Kopfe an die Wand schlug und bitterlich weinte und nur „Lydia, Lydia" rief, so dass es Einen erbarmte und ich rat- und hilflos diesem Jammer gegenüberstand. — Da erzählte mir Stauffer, wie all das Leid über ihn gekommen sei, ungefähr folgendermassen:

Ich war in Zürich und malte ein Porträt von Gottfried Keller, als ich, an einem sehr heissen Tage, keine Lust zur Arbeit verspürte und mir vornahm, statt dessen ins Belvoir zu meinem Klassenkameraden Welti zu gehen und mich nach diesem umzusehen. Ich wurde dort ausserordentlich freundlich aufgenommen und unterhielt mich sehr gut. Es folgten diesem Besuche infolge Aufforderung von seiten des Ehepaares Welti noch viele Besuche, und ich fand besonders bei Frau Welti viel gemeinsame Interessen für Literatur und Kunst, so dass wir uns immer mehr befreundeten. Wir fuhren und ritten zusammen aus, diskutierten über alles Mögliche und glaubten uns sehr gut zu verstehen. Herr Welti, der eine mehrwöchentliche Vergnügungsreise mit einem Freunde unternahm, bat mich, während dieser Zeit ins Belvoir zu ziehen, damit Frau Welti nicht allein sei und zugleich möge ich sie porträtieren. Ich folgte dieser Einladung und verbrachte an der Seite dieser mir innig befreundeten Frau mehrere Wochen in absoluter Abgeschlossenheit. Hierbei kamen wir beide zum Bewusstsein, dass wir mehr als Freundschaft, ja heisse Liebe zueinander empfanden. Als Frau Weltis Gatte von seiner Reise zurückkehrte, schlug uns das Gewissen, und ich erklärte Frau Welti, ich wolle mich losreissen, nach Italien an die Arbeit und jeglicher Versuchung aus dem Wege gehen. Meine Absicht wurde zur That und ich blieb, ungfähr zwei Jahre von Frau Welti getrennt, aber stets freundschaftlich mit ihr verbunden, in Rom und widmete mich dort mit aller Energie der Skulptur. Aus dieser Zeit stammt der Adorant. Eines Tages teilte mir Frau Lydia brieflich mit, dass ihr Gatte sehr niedergeschlagen sei durch die schwere Erkrankung eines Familiengliedes — ich möge kommen, ihn aufzuheitern. Ich bat sie, das nicht von mir zu verlangen, da ich gerade tief in der Arbeit sei und diese nicht unterbrechen könne. Auch fürchtete ich mich vor dem Ausbruch der alten Leidenschaft, die ich mühsam zurückgedrängt hatte.

Frau Welti telegraphierte mir, da gebe es keine Absage, mein Kommen sei Freundespflicht und so riss ich mich los, meine begonnene Arbeit schweren Herzens verlassend. Wie ich erwartet, entfachte das Wiedersehen die alte Leidenschaft. Ich war einige Zeit bei Herrn und Frau Welti, als diese Pläne schmiedeten, gemeinsam mit mir in Italien zu wohnen. Da war ich es, der von diesem Plane nichts wissen wollte, und ich erklärte, ein gemeinsames Zusammenleben sei schon wegen unserer verschiedenen Lebensaufgaben ausgeschlossen — wir könnten wohl in der Nähe, doch nicht in derselben Stadt wohnen. Herr Welti bat mich, statt seiner nach Florenz zu reisen und für ihn eine Villa zu suchen. Er gab mir das Reisegeld und ich führte seinen Auftrag aus. Nachdem ich die gewünschte Villa ausfindig gemacht, schrieb ich, sie möchten nun nach Florenz kommen und ich wolle wieder nach Rom an die Arbeit zurückkehren. Kaum war das Ehepaar Welti in Florenz eingetroffen, ersuchte mich Herr Welti, noch acht Tage seiner Frau Gesellschaft zu leisten, da er noch einmal nach der Schweiz zurückkehren müsse — und nun beginnt die Tragödie.

Frau Welti und ich waren in Florenz ganz aufeinander angewiesen, und da erklärte mir Frau Welti, sie gebe mich nicht mehr frei, ein Leben ohne mich sei ihr unmöglich und ich dürfe sie nicht mehr verlassen. Ich machte ihr die Schwierigkeit der Erfüllung ihres und auch meines Wunsches klar. Ich erinnerte sie an die einflussreichen Persönlichkeiten in ihrer Familie und an anderes mehr. Darauf erklärte mir Frau Welti, sie werde mich

nie verlassen, möge da kommen, was da wolle. Diese Versicherung gab mir den Mut, unseren beiderseitigen Wunsch, uns dauernd anzugehören, zur That zu machen. Wir reisten gemeinsam nach Rom, ohne uns vorerst auf eine Reise von dieser Wichtigkeit in irgendeiner Weise einzurichten, und so verlebten wir nur wenige Tage, als uns das Geld ausging.

Da ich den Rest des von Herrn Welti damals zur Reise erhaltenen Geldes beim Besitzer der gemieteten Villa deponiert hatte, so fühlte sich Frau Welti veranlasst, an den Hausbesitzer in Florenz zu schreiben und sich dieses ihr gehörige Geld schicken zu lassen. Diese That wurde unser oder besser gesagt mein Verhängnis. Der Hausbesitzer meldete sofort Herrn Welti, seine Frau sei mit mir nach Rom gereist und habe sich das bei ihm deponierte Geld schicken lassen. Eines Morgens, wir hatten soeben gefrühstückt, wurde ich im Hotel herausgerufen und von Geheimpolizisten verhaftet. Man hatte aus der Handlung Frau Weltis eine Klage auf Diebstahl gegen mich formuliert. Ohne Lydia noch einmal zu sehen, ohne irgendeine Erklärung für dieses Vorgehen, war ich meiner Freiheit beraubt und wurde ins Gefängnis gebracht. Nach einiger Zeit transportierte man mich von Rom nach Florenz ins Gefängnis und zwar mit angelegten Handschellen. — Was ich da gelitten, kann ich nicht in Worte fassen; nicht der Freiheit beraubt zu sein, war das Schwerste für mich, nein, aber die entsetzliche Enttäuschung zu erleben an der Frau, der ich mein ganzes Herz geschenkt, die mir gelobt hatte, mich nie zu verlassen, komme, was da wolle.



KARL STAUFFER-BERN, JÜNGLINGSAKT
MIT ERLAUBNIS DES MUSEUMS IN BASEL

Ich suchte sie im Geiste allüberall, ich hoffte von Tag zu Tag, sie werde sich nach mir umsehen, wo ich geblieben sei. Doch nein — niemand rührte sich und ich glaubte es nicht länger ertragen zu können. Da fiel mir ein, dass Ihr Bruder, der Bildhauer Hildebrand*, in Florenz lebe und so schrieb ich an ihn, in welch entsetzlicher Lage ich mich unschuldig im Gefängniss unter Verbrechern befinde. Dieser mir persönlich Fremde eilte herbei und erlöste mich mit einer verhältnismässig geringen Kaution aus der Haft.

Meine Nerven waren durch das Schwere, was ich erlebt, vollständig zerrüttet; wo ich ein Hotel erblickte, meinte ich Lydia zu sehen und irrend und sie suchend durchlief ich ganz Florenz. Wo man mir den Eintritt verweigern wollte, machte ich von meinen Fäusten Gebrauch — ich musste sie wieder finden; statt dessen erfuhr ich, dass sie ganz vergnügt mit ihrem Manne heimgekehrt sei. War es möglich, dass diese Frau, die selbst gewünscht hatte, mit mir vereint zu sein, mich nun im Elend allein liess, beraubt aller Mittel, herausgerissen aus meiner Thätigkeit, aus Allem, was mir das Leben wertvoll machen konnte! Ich konnte es nicht glauben, ich schrieb an Lydia, ohne dass sie mich einer Antwort würdigte. Ich gebärdete mich wie ein Wahnsinniger

* Frau Emmy Vogt-Hildebrand ist eine Schwester des bekannten Bildhauers Adolf Hildebrand. D. Red.

und wurde schliesslich in eine Irrenanstalt in Florenz gebracht; man hatte eine noch schlimmere Anklage, die der Notzucht, gegen mich erhoben, da die des Diebstahls sich als nichtig erwiesen hatte.

Im Irrenhause verfiel ich in eine noch gesteigerte Depression, ich weinte tagelang und alle Hoffnung verliess mich. Da wurde mir von meiner Mutter in Biel Ihr Mann in seiner Eigenschaft als Arzt zugeschickt. Der sollte mich in der Heimat in eine Anstalt bringen. Mein Zustand der Trostlosigkeit und Verzweiflung machte Ihrem Gatten durchaus nicht den Eindruck, dass ich eines Aufenthaltes in einer Anstalt, sondern nur der Ruhe und liebevoller Pflege bedürfe, die ich am besten bei meiner Mutter in Biel finden würde, und so brachte mich Ihr Mann dahin. —

Soweit Stauffers Mitteilungen. Stauffer kam dann, wie ich schon zu Anfang meiner Erzählung gesagt, ungefähr drei bis vier Monate nach Bern und bildete während dieser Zeit unseren ausschliesslichen Umgang. Niemand verkehrte mit ihm und er begegnete jedermann mit einer gewissen Scheu, mit Misstrauen und Zaghaftigkeit. Aus dem frischen, mutigen, lebensfrohen Stauffer war ein trüber, ängstlicher, lebensmüder Mensch geworden. Die schweren Anklagen gegen ihn, deren Nichtigkeit er sich voll bewusst war, quälten ihn unaufhörlich, und es verging kein Tag, an dem er nicht von Selbstmord sprach, falls die Freisprechung nicht bald erfolge.

Mein Mann that auch das Seinige, um die Zurücknahme dieser Anklagen zu erreichen, aber vergebens. Wir fürchteten täglich, Stauffer würde seinem Leben ein Ende machen und behüteten ihn ängstlich. Vor sich hinstarrend und den Zeigefinger vor dem Gesicht hin und her bewegend sagte er wiederholt: „Unerhört, unerhört".

Eines Morgens, noch ehe wir ihn gesehen, brachte man uns die Nachricht, dass Stauffer, noch lebend, aber durch einen Revolverschuss schwer verwundet, im botanischen Garten Berns liege und soeben ins Spital gebracht werden solle. Er habe unseren Namen noch gerufen und offenbar uns herbeigewünscht. Da eilten wir, mein Mann und ich, ins Spital und fanden den Unglücklichen auf einer Bahre bewusstlos liegend. Die Kugel war dicht unter dem Herzen eingedrungen und der Arzt war sich noch nicht klar, ob sie entfernt werden könne oder nicht. Siebzehn Tage dauerte seine Genesung, die ich täglich verfolgen konnte.

Unvergesslich wird mir das erste Wiedersehen mit Stauffer nach dem Selbstmordversuch bleiben. Wie ein Kind bat er mich um Verzeihung, dass er mir zum Dank für meine Bemühungen so viel Leid zugefügt habe, und immer wieder musste ich ihm versichern, dass ich seine Handlungsweise vollkommen begreife und sie ihm nicht einen Augenblick zur Last lege.

Als Stauffer etwa acht Tage im Spital gelegen hatte, kamen endlich die Akten aus Florenz an und brachten seine vollständige Freisprechung von all den Anklagen — leider nur zu spät zur Verhütung dieses Selbstmordversuches; aber freudestrahlend richtete Stauffer sich in seinem Bette auf und las immer wieder die erlösenden Worte. — Es schien mir selbstverständlich, dass diese Freisprechung Aufnahme in jeder Zeitung finden müsse, nachdem die sämtlichen Zeitungen zuerst die ganze Tragödie Stauffers mit aller Breite erörtert hatten — aber Gott behüte!

Wohin ich mich mit der Bitte um Erwähnung der Freisprechung Stauffers wandte, wurde ich mit der Bemerkung abgewiesen, dass es sehr peinlich für die Beteiligten sei, sie publiziert zu sehen. — Nur die „Neue Züricher Zeitung" (Dr. Fleiner) brachte sofort die Freisprechung Stauffers.

Als Stauffer wieder hergestellt war, holte ich ihn im Spital ab und Tags darauf reiste er zu seiner Mutter nach Biel.

Bald darauf kam mein Bruder, der Bildhauer*, zu uns nach Bern und sprach den Wunsch aus, Stauffer in Biel aufzusuchen. Wir meldeten unseren Besuch in Biel bei Stauffer an, und das veranlasste Diesen, die bis dahin in Kisten verschlossenen, unberührt gebliebenen Skulpturen auszupacken und sie in seinem Garten aufzustellen. Als mein Bruder in den Garten trat, war er ganz erstaunt über die Vorzüglichkeit dieser Werke. Er redete Stauffer zu, doch einen grossen Strich unter das Erlebte zu machen und nach Italien zu reisen und dort mit frischen Kräften ein neues Leben zu beginnen.

Der Rat meines Bruders vermochte ihn wirklich zu bewegen, nach Florenz und an die Arbeit zu gehen. Er beteiligte sich an der Konkurrenz für ein Bubenbergdenkmal in Bern und arbeitete daran mit aller Intensität. Bei dieser Gelegenheit äusserte Stauffer, dass er durchaus nicht mit den hierfür verlangten Maassverhältnissen einverstanden sei. Eine Figur von 3,50 Meter Höhe hielt er

* Der Bildhauer Adolf Hildebrand.
Anm. d. Red.

für einen Unsinn und fand die Grösse von zwei Meter durchaus genügend.

So vorzüglich sein Modell war, so erhielt er leider den Auftrag der Ausführung nicht, was für Stauffer wieder eine schwere Niederlage bedeutete. Seine Briefe an mich, die ich diesen Erinnerungen beifüge, vermögen am besten zu sagen, wie er auf dieses neue Erlebnis reagierte. Sehr ernstlich dachte er daran, katholisch zu werden und sich in ein Kloster zurückzuziehen, um der Welt und ihrem Leid den Rücken zu kehren und einzig seiner Kunst leben zu können. Über einen Monat lang machte er eifrige Studien mit einem Klostergeistlichen, die aber zu einer Trennung führten, da es ihm (dem Sohne eines protestantischen Geistlichen) unmöglich war, einen neuen Glauben anzunehmen oder ihn zu heucheln. Mittlerweile kämpfte er immer mehr mit Schlaflosigkeit und er brauchte immer stärkere Chloraldosen, um seinen starken Körper zu beruhigen. Eines Nachts war die Dosis doch zu stark ausgefallen und man fand ihn morgens tot im Bett, über lebensgross angeschwollen. So brachte der ewige Schlaf ihm die ersehnte Ruhe.

Von Frau Welti kam zum Begräbnis ein Kranz mit der Inschrift: „Den Manen meines unvergesslichen Freundes“. Ein Jahr später hörte man von ihrem Tode.



KARL STAUFFER-BERN, BILDNIS VON FRAU EMMY VOGT-HILDEBRAND

FÜNF BRIEFE VON KARL STAUFFER-BERN

MITGETEILT VON EMMY VOGT-HILDEBRAND

Florenz, Charfreitag 1890.

Sehr geehrte Frau!

Der Roman hat eine ebenso einfache als unerwartete Wendung genommen. Herr Fiordi Spina, der röm. Irrenhaus Direktor sagte mir gestern, Lydia wäre vergnügt und zufrieden mit ihrem Gatten von Rom verreist, wohin wissen die Götter. (vor 14 Tagen). Verrückt war sie nie. — Cosa vuole, sagte der erfahrene Mann, cosi sono le donne! —

In Rom betrachtete ich die Trümmer meiner zwei jährigen Tätigkeit mit einiger Wehmut ich läugne es nicht; schüttelte den Staub von meinen Füssen und reiste nach Florenz, wo ich mich jedenfalls den Sommer über aufhalten und durch die strengste Arbeit sentimentalen Anfällen entgegenarbeiten will.

*Als ich bei Nacht und Nebel über den Gotthard ging, fielen mir Gott sei's geklagt wieder Verse ein (es scheint eine warhaftige Krankheit „die Dichteritis“ werden zu wollen.) . . .**

* Zur Charakteristik der Dichtungsart Stauffers geben wir ein paar seiner, als Gefangener auf dem Transport von Rom nach Florenz gemachten Verse. Sie stehen in dem Buch von Isolde Kurz: „Florentinische Erinnerungen“. D. Red.

Auf Königs Kosten via Rom-Florenz
Mit sieben Mördern an der langen Kette,
Eiserne Schellen — na, das Ding wird lustig . . .
Da geht die Thüre auf und dreiundzwanzig Strolche,
Ladroni, Diebe, Mörder, Raubgesindel,
Auch zum Transport a spese del govérno
's wird immer besser, Herr, lass diesen Kelch
An mir vorübergehn, sonst werd ich närrisch.
Aus allen Himmelsgegenden Italiens,
Teils schon verurteilt, teils noch in Erwartung . . . . .

Wer nie sein Brot mit Thränen ass, wer nimmer auf seinem Strohsack bitter weinend sass,

25. IV. 1890.

Verehrteste Frau und Freundin!

Haben Sie verbindlichsten Dank für Ihren liebenswürdigen Brief, das Concept und das Billet zur Matthäuspassion, von welch letzterem Gebrauch zu machen ich mich jedoch nicht entschliessen kann. Ich würde dem Publicum, welches mich zum grössten Teile kennt, doch nur als Zielscheibe entweder des Mitleidens oder der Schadenfreunde dienen. Wollen Sie also gütigst anderweitig darüber verfügen. Schade, es sind wenigstens 11 Jahre dass ich dieses Musikwerk nicht mehr gehört — aber — Sie werden mit mir empfinden.

Das Concept des Briefes an Lydia will ich morgen meinem Bruder zeigen, ich bin durchaus einverstanden mit seiner Fassung und der Inhalt entspricht völlig den Tatsachen.

Die Leute haben mich eben nicht nur finanziell ruiniert, sie haben mir meinen ehrlichen Namen geraubt und das ist das Grausame. Erfolg wird Ihre freundliche Bemühung keinen haben, dess bin ich sicher, denn erstens kommt der Brief nicht in Lydias Hände, zweitens wenn auch dies der Fall wäre, so könnte sie sich dies alles auch vorstellen, wenn sie wollte. — Eben kommt der Briefbote, der mir einen Brief bringt, worin angezeigt wird, dass Frau Lydia Welti-Escher sich nicht in Kreuzlingen befindet. Wo ist sie also? Ich sage bei ihrem Mann und habe gewiss das Richtige getroffen. Ist sie hysterisch, hat sie ihr Spiel mit mir getrieben? Wer kann es wissen. Eins steht fest. Verrückt ist sie nicht, sowenig wie wir. — Ich lege Ihnen das Broullion der Klage meines Bruders bei und sage noch, wie war es möglich mich unter Schloss und Riegel zu behalten, wenn bis zur Stunde noch Niemand Lydia für verrückt erklärt hat? Das ist doch etwas stark. Ich frage mich immer wieder, was nun? und komme zu keinem Schlusse. Auf den Brief, den ich an Lydia von Florenz aus nach „Belvoir" abgesandt, habe ich, wie sich von selbst versteht, keine Antwort erhalten. Jeder Brief, der an Emil oder Lydia geht, wird erst das placet des Bundesrathes zu passieren haben. Ich sterbe vor Ungeduld, aus diesem Provisorium herauszukommen, in welches mich die Perfidie des Gesandtschaftssekretärs und die Charakterlosigkeit Lydia's gebracht hat.

Der kennt euch nicht ihr grossen Himmelsmächte!
Und in der langen, langen Kerkernacht
Hab ich die Lebensrechnung still gemacht . . .
Ihr könnt die Hände mir in Fesseln schlagen,
Mich in die gottverdammten Mauern sperren
Bei Brot und Wasser, 's ist mir einerlei.
Der Herr er segnet Wasser mir und Brot
Und schenkt die Muse mir in meiner Not.
Er reisst die dummen Mauern vor mir nieder,
Er giebt dem Geiste Schwungkraft und Gefieder,
Der fliegt hinaus. — Geh mal und hol ihn wieder!

Gespannt bin ich sehr, ob sich in Bern Jemand wird malen lassen; ich zweifle, wenn ich schon punkto Preis sehr mit mir reden lasse, für 1000 frs will ich gut und gern, malen, wer mir vor die Pinsel laufen will, im Notfall tue ich's jedenfalls auch billiger. — Verse mache ich keine mehr, aber Pläne, von denen mir keiner gelingen will. Ich denke stark an die Porzellanmanufaktur in Sèvres, dort kennt mich niemand es wäre ein sicheres Auskommen für die ersten Jahre. (d. h. wenn man mich nähme) und mit der Zeit würde vielleicht auch mir das Glück wieder blühen, j'y pense. Am Ende werde ich Journalist, die nötige Galle würde mir nicht fehlen, denn mit meiner frommen Denkungsmilch ist es für's Erste vorbei.

Ich kann nicht schliessen ohne Ihnen und Ihrem Herrn Gemahl auf's herzlichste zu danken für den Anteil, den Sie an mir Pechvogel nehmen. Freundschaft ist ein rares Ding, behalten Sie mir dieselbe auch ferner.

Mit den besten Grüssen Ihr hochachtungsvoll ergebener K. Stauffer

Biel, 19. August.

Verehrteste Frau Doktor:

Beinahe zugleich mit dem Ihrigen, traf ein Brief von Ihrem Herrn Gemahl ein an meine Schwester. Haben Sie Beide herzlichen Dank für das fortgesetzte Interesse, welches Sie an mir nehmen und welches ich Ihnen so schlecht danke durch fortgesetzten Stumpfsinn und Mutlosigkeit. Ich schreibe diesen Brief hauptsächlich um Sie von dem Schritte bei Herrn Dr. Fiedler abzuhalten.

Der Wert meiner Radierungen sowohl als die Bedeutung meines Talents sind entschieden nicht der Art um Herrn Dr. Fiedler zu veranlassen dafür Opfer zu bringen. Herr Hildebrand in Florenz kennt meine Radierungen von Ausstellungen her, weiss also genau was sie werth sind, so dass Sie ihm eine nochmalige Besichtigung ersparen können, die ihm doch nicht neues zu sagen im Stande wäre. Ich hätte bei ruhigem und stetig fortgesetztem Studium der Plastik wohl in meinem Leben einige gute Figuren zustande gebracht, denn ich besass Empfindung und plastischen Geschmack — Jetzt unter den gegenwärtigen Gemüthszuständen u. s. w. habe ich den Traum von der Plastik aufgegeben, damit freilich auch Alles, was mir das Leben wert machte. Sie können sich kaum vorstellen, wie es Einem zu Muth sein muss, der endlich endlich empfunden, wie plastische Schönheit zu wirken vermag, und der sich genöthigt sieht, zu seines leidigen Cadavers Erhaltung Zeug zu produzieren, das weder ihm, noch Andern

Freude macht. Doch nachgerade werde ich den nötigen Stumpfsinn dazu aquiriert haben, um wie Andre ohne Murren mein Brod zu verdienen. Genug. Von hier ist nichts Erfreuliches zu berichten. Meine Mutter, von all dem Elend, was über die Familie hereinbrach, und von einem tückischen Rheumatismus völlig gebrochen, liegt immer noch schwer krank zu Bett, meine Schwester in Montevideo hat den Tiphus zwar überstanden dafür aber auch Rheumatismus eingetauscht; wo ich hinsehe: Jammer und Elend und ich bin daran schuld. —

Ihnen wünsche ich einen vergnügten Ferienaufenthalt, füge meinen Grüssen diejenigen meiner Angehörigen hinzu und verbleibe Ihr dankbar ergebener

Stauffer.



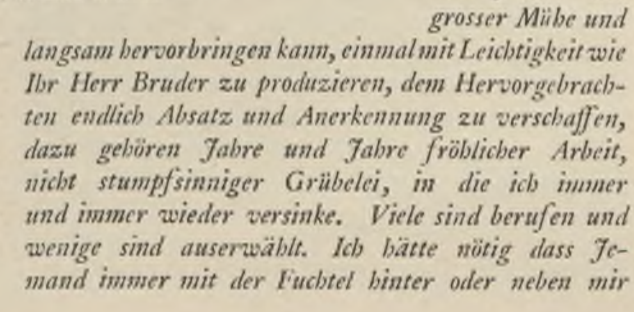
KARL STAUFFER-BERN, MODELL FÜR EIN BUBENBERG-DENKMAL
MIT ERLAUBNIS DES MUSEUMS IN BASEL

Freitag,
Oktob. 90.
Florenz

Verehrteste Frau und Freundin!

Haben Sie besten Dank für Ihren lieben Brief. Bald sind es drei Wochen, dass ich hier bin und es ist, wie Sie vermuthen, das schönste Herbstwetter, von dem ich aber wenig merke, da ich auf der Bude sitze und an dem Entwurf arbeite. Nächste Woche fange ich noch mal an und zwar draussen in S. Francesco, da ich hier im Zimmer schlecht Modell halten kann. Hoffentlich kommt das Ding in der kurzen Zeit zu Stande, so dass ich es schicken kann. An Ausführung denke ich dabei nicht, es wird doch ein Anderer die chose bekommen. —

Heute sandte mir mein Bruder den Artikel aus dem Bund, den ich Ihrer Bemühung zu danken habe; Sie sorgen für mich wie eine rechte Mutter, aber auf mir lastet stets der gleiche Druck. Ich will nicht ein Klagelied anstimmen, aber ich präpariere mich doch sachte auf das Kloster (es bleibt das streng unter uns) und habe gestern den ersten Schritt getan um mich jedenfalls über das wie, die näheren Umstände zu informieren, indem ich an den Pater Rudolf in Einsiedeln schrieb. Ich habe seit ich hier bin wieder eine Erfahrung gemacht, nämlich dass das Glück, der Frieden nicht ausserhalb zu finden, sondern dass man sie mit sich herum tragen muss, um sie zu besitzen. Der blaue Himmel und das schöne Florenz allein tun es nicht. Das Glück liegt in der Produktion, in der gelungenen Arbeit, in welche man sich vertiefen können sollte ohne immer den materiellen Abgrund vor sich zu sehen. Um sattelfest zu werden in der Plastik, das was ich jetzt mit grosser Mühe und langsam hervorbringen kann, einmal mit Leichtigkeit wie Ihr Herr Bruder zu produzieren, dem Hervorgebrachten endlich Absatz und Anerkennung zu verschaffen, dazu gehören Jahre und Jahre fröhlicher Arbeit, nicht stumpfsinniger Grübelei, in die ich immer und immer wieder versinke. Viele sind berufen und wenige sind auserwählt. Ich hätte nötig dass Jemand immer mit der Fuchtel hinter oder neben mir



stände, um mich aufzujagen aus der verfluchten Träumerei. —

Für das Denkmal habe ich eine nicht üble Stellung gefunden, aber es handelt sich natürlich darum sie hübsch fertig zu machen und dass ich meine Studio erst anfang November beziehen kann, hat mich sehr gehindert. Es ist übrigens ein Wahnsinn, die Figur 3 Meter 50 hoch zu machen, 2 Meter wäre grad die richtige Grösse. —

Die Tage werden kurz und die Abende lang, wie ich sie passieren werde ist mir noch nicht klar. Ich bin völlig auf mich allein angewiesen. Kurz ist verheiratet und verbittert. Hildebrand auch verheiratet, so sitze ich Abends auf meiner Bude und denke drüber nach, was aus mir endlich werden soll. Das Studio welches ich gemiethet ist klein und nicht sehr angenehm, aber es war leider nichts weiter zu haben. Es kostet jährlich 450 frs., dazu muss ich noch ein Zimmer haben, monatlich auch 20—25 frs. also nichts weniger als billig. Ein Studio für 300 welches viel besser war, gieng mir durch die Latten. (natürlich!) — Bei der Zunft fragen Sie bitte nicht an, es nützt nichts, ich habe es ja auch einstweilen nicht nötig. — Die Schrift über Marées habe ich nicht gelesen, auch nichts davon gehört. Von Lydia spreche ich überhaupt nicht mehr, darüber können Sie also ruhig sein. — An's Heiraten ist nicht zu denken. —

Für heute schliesse ich. Das nächste Mal kann ich Ihnen hoffentlich berichten, dass der Bubenberg fertig zum versenden ist. Von Biel bin ich Sonnabend abgereist, aber Bummelzug gefahren, so dass ich doch erst Montag in Florenz ankam, 20 frs. dabei gespart. Also leben Sie wohl und seien Sie herzlich gegrüsst samt Ihrem Manne, dem Doktor von Ihrem Wahlsohn

Karl Stauffer

Florenz, Borgo S. Jacopo. 12/XI

Verehrteste Frau und Freundin!

Also heute ist die Skizze für das Denkmal abgegangen und zwar auf Wunsch Ihres Herrn Bruders an Ihre Adresse, damit nicht jedermann von vorneherein weiss, dass die Sache mein Machwerk ist. Ich mache mir zwar Gewissensbisse, Sie und Ihre Güte schon wieder in Anspruch zu nehmen, und wenn es nicht der ausdrückliche Wunsch von Hildebrand gewesen, hätte ich direkt ans Kunstmuseum gesendet. Also. — Ich lege hier 50 frs. bei für Transport, Zoll und das Hinbringen nach dem Kunstmuseum, wahrscheinlich wird es genügen. Dann darf ich vielleicht bitten, auf die zwei Kisten ein Motto zum Beispiel „Adrian" zu pinseln und ein Couvert zu überschreiben „Beilage zum Entwurf eines Denkmals für Adrian von Bubenberg, Motto Adrian." Dieses Couvert ist zu versiegeln und drin soll mein Name sammt Adresse sein. Ich hoffe, das Ding kommt gut an, es sind 2 Kisten, welche in einer dritten verpackt sind. Sollte, was ich nicht glaube, das Schwert oder die Hände beschädigt sein, so möchte ich doch bitten, durch den Italiener, der auf der grossen Schanze wohnt, den Schaden ausbessern zu lassen. Es wird aber kaum was daran kaput sein. Wenn irgend möglich wünschte ich absolute Anonymität, damit so wenig als möglich Personalien mitspielen können. Wie die Aufstellung im Kunstmuseum besorgt wird, weiss ich nicht; Hoffentlich werden die Entwürfe jeder auf einen besondern Tisch gestellt und unten verhangen. Es wäre richtig, dass die Statue mit den Füssen etwa in Augenhöhe käme, immerhin; etwas mehr, etwas weniger hoch ist egal, auf den Boden wird man sie ja nicht stellen. — Ich füge hier auch noch den Kostenvorschlag bei, der als Beilage zum Entwurf gehört.: (Kostenanschlag für den E. e. B. D. Motto Adrian. Das Monument fertig an Ort und Stelle mit Postament von Solothurner Marmor. 35000 frs. Bemerkung: Der Künstler hält die vorgeschrieb. Masse der Figur für sehr gross und glaubt, das ein Standbild, dessen Figur nur 2.50 mit Plinthe betragen würde, ser Umgebung besser entspräche, abgesehen davon, dass sich die Herstellungskosten in diesem Falle bedeutend niedriger stellen.) Bis Neujahr wird man wohl etwas wissen, wie man dran ist. Die Ausführung könnte einen wohl herausreissen, aber — nun jedenfalls wird es einer der bessern Entwürfe sein, die etwa eingereicht werden, Hoffnung mache ich mir weiter keine. Dieser Tage will ich in mein Studio einziehen, es ist endlich bewohnbar.*

Indem ich Sie noch einmal versichere, dass mein Gewissen arg belastet ist mit dem Gedanken an die Mühe, welche ich Ihnen verursache, will ich für heute schliessen und nicht in die gewöhnlichen Tiraden geraten.

Also leben Sie herzlich wohl und seien Sie sammt dem Gatten, und Herrn Herzen viele Mal gegrüsst von Ihrem K. Stauffer, der seiner Ergebenheit und Hochachtung leider diesmal nur in einer zeitraubenden Commission Ausdruck zu geben vermag. In S. Francesco ist alles munter, der kleine Jüngling aber kriegt seine Zähne, was etwas Aufregung verursacht.

* Das Bubenberg-Denkmal.



ROBERT BREYER, TEESERVICE

BERLINER SEZESSION

DIE ZWEIUNDZWANZIGSTE AUSSTELLUNG

VON

KARL SCHEFFLER



Bei der Eröffnung dieser Ausstellung hat man Stimmen der Enttäuschung vernommen. Tadelnd wurde gesagt, diese Veranstaltung sei ja in nichts von den früheren Sommerausstellungen der Sezession unterschieden. Es wurde also nach dem Vorstandswechsel mit einer neuen „Richtung" gerechnet. Es ist aber im Gegenteil der Vorzug dieser Ausstellung, dass man ihr die neue Leitung kaum anmerkt, dass sie eher ruhiger ist, als es die Ausstellungen von 1908 und 1909 waren. Anders war es nicht zu erwarten. Es ist nur natürlich, dass, wenn sich das reife Alter zur Duldung des ganz Jugendlichen geneigt finden liess, die jetzt Ausschlaggebenden viel vorsichtiger jeden Schritt in die Öffentlichkeit prüfen müssen. Im übrigen sind die ausstellenden Künstler ihrem Talent und ihrem Wollen nach geblieben, was sie waren. Was sollte sich also gross ändern! Die Differenzen innerhalb der Sezession waren ja stets mehr persönlicher und organisatorischer Natur und hätten in der Öffentlichkeit viel weniger wichtig behandelt werden sollen. Sicher sind ohne Liebermann nicht mehr so bequem vorzügliche Werke fremder Künstler zu bekommen; und sicher wird man oft auch das Fehlen der lebendigen Anregungskraft des ersten Präsidenten in den Ausstellungen spüren; sonst aber werden alle die grossen und kleineren Talente ihren Weg weiter verfolgen und wo immer sie sich in einer Ausstellung begegnen, um ihre Jahresproduktion zu zeigen, wird das Ergebnis wertvoll und anregend sein.

Schon in diesem Jahre treten die fremden



MAX SLEVOGT, TRAUERGOTTESDIENST

Künstler merklich zurück. Es ist im wesentlichen eine unterhaltende Ausstellung neuer deutscher Kunst geworden, gleichweit entfernt vom Aussergewöhnlichen wie vom Talentlosen. Den Charakter geben ihr die nicht genialischen aber soliden Talente, die der modernen deutschen Kunst durch energische Kunstgesinnung wertvoll werden. Diese Ausstellung zeigt vor allem, wie der neue Künstlertypus aussieht, der das nächste Jahrzehnt zu beherrschen den Willen hat, wie der Kunststil beschaffen ist, der der Malweise Liebermanns folgen wird. Dadurch giebt diese Ausstellung, ohne dass sie es will, auch eine Antwort auf jenen Protest, den in diesen Wochen deutsche Maler der mittleren Linie unter der Führung Vinnens erlassen haben. Die jüngeren Berliner Sezessionisten repräsentieren nur darum ein gutes Stück deutscher künstlerischer Zukunft, weil sie ohne heimatskünstlerische Sentimentalität an sich gearbeitet haben, weil sie gelernt haben, wo es zu lernen gab, ohne viel nach der Nationalität des Vorbildes zu fragen, und weil sie die schwer zu erringende Sache meinten und nicht das leicht zu formulierende Räsonnement. Weil sie Talent haben, weil sie den Schatz der nationalen Kunst mehren, wo jene Protestler nur immer vom fremden Kapital zu zehren wissen. Von dieser Seite betrachtet hat die zweiundzwanzigste Ausstellung der Berliner Sezession auch eine über die Grenzen einer Jahresausstellung hinausreichende, eine grundsätzliche Bedeutung.

❊

Slevogts Kollektion ist der Mittelpunkt der Ausstellung. Nach dem Zeichner feiert nun der Maler einen grossen Erfolg; er hat unter seinen Bildern der letzten Jahre so zu wählen verstanden, dass der Gesamteindruck in unwiderstehlicher Weise überzeugt. Slevogt repräsentiert ein gutes Stück vom künstlerischen Geiste der jüngeren Sezession; es sind in seiner Kunst viele Möglichkeiten der deutschen Malerei nach Liebermann zusammengekommen und verschmolzen worden. Seine Malerei ist sehr vielfältig, sehr zusammengesetzt in ihrer Einheitlichkeit. Nicht nur Liebermann ist in ihr verarbeitet, auch Menzel ist darin und Leibl; und Manet ist in einer ganz deutschen Weise erlebt worden. In aller Stille schließt Slevogt sich als Meister nun den Meistern an. Der Glanz seines Talents fasziniert in dieser Ausstellung. Aber nicht nur Bewunderung versteht er zu erringen, sondern auch herzliche Empfindungen. Und das ist das Schönste. Dadurch erscheint er berufen, den Widerstreit zwischen Nord und Süd, der sich in Persönlichkeiten wie Liebermann und Leibl noch verkörpert, zu überwinden. Ein Münchener mit Menzeltradition! Betritt man den Raum, so ist man wie in der Atmosphäre jenes Menzel, der das „Balkonzimmer" und das „Théâtre gymnase" gemalt hat. Es ist dieselbe heitere Beweglichkeit, dieselbe spiritualistische Naivität, dieselbe freudige Nervosität. Es fehlt vielleicht die letzte Konsistenz. Dennoch: Menzel, durch Manet von vielen preussisch provinziellen Erdenresten befreit. Slevogts Malerei ist ganz blond. Auch innerlich sozusagen. Sie ist geistreich in jedem Pinselschlag; sie hat ein beschwingtes schnelles Tempo. Wie denn Slevogt seiner ganzen Anlage nach ein con brio-Temperament ist. Und durch den Esprit dieser Lebhaftigkeit sieht er nun phrasenlos auf die Wahrheit der Natur. Geistreich bis zum Sprühen, aber sachlich



MAX SLEVOGT, SOUPER IN NYMPHENBURG



MAX SLEVOGT, DIE HATSCHIERWACHE

dabei und ohne alle Eitelkeit. Es verdient wiederholt zu werden: ohne Eitelkeit!

Man kann nicht zugleich objektiver und geistig beweglicher sein, wie in dem Bildnis des Prinzregenten Luitpold. Diskret, aber schlagend steht das zarte Fleischinkarnat des Greisenkopfes, stehen die Töne des grauen Haupthaares vor dem leichtbewegten hellen Hintergrund. Und wie das Rot und Gelb des Vorhangs und des Stuhls angedeutet sind, das weist auf die Fähigkeit des Zeichners, improvisierend eine Quintessenz zu geben. Ein sachlich wichtiges Bildnisdokument und auch die vornehmste Raumarabeske, die man sich denken kann.

Das „Souper in Nymphenburg" stellt eine Tischgesellschaft auf einer Schlossterrasse im ersten Dämmerlicht dar. Ein Stuhl, dem deutlich erkennbaren Prinzregenten gegenüber, ist leer. Slevogt hat ihn verlassen, um vom Fuss der Treppe her geschwind das Bild zu malen. In der Art, wie die Gruppe vor der schimmernden, vom Fensterglanz belebten Hauswand steht, wie sich die Silhouette Der Gesellschaft zu der Vertikalen des stehenden Dieners erhebt, wie die beschattete Treppe den Raum herstellt und der Lorbeerbaum links das dunkle Parkgrün der rechten Bildecke rhythmisch ausbalanciert: in alle dem ist ein malerischer Jubel, wie wir ihn nicht oft erlebt haben. Sanssoucistimmung. Der Pinselschlag lebt und die Technik singt; eine Wahrheit, erlebt als Melodie.



MAX LIEBERMANN, DER BARMHERZIGE SAMARITER

Die beiden Blumenstilleben sind mit grosser Feinheit arrangiert, mit unvergleichlicher geistiger Elastizität und mit geschmeidigster Pastosität gemalt. Man kann nicht umhin, an Manet zu denken. An dessen Fliederstilleben, zum Beispiel. Auch hier



FRITZ VON UHDE, MÄDCHEN IM HAUSGARTEN

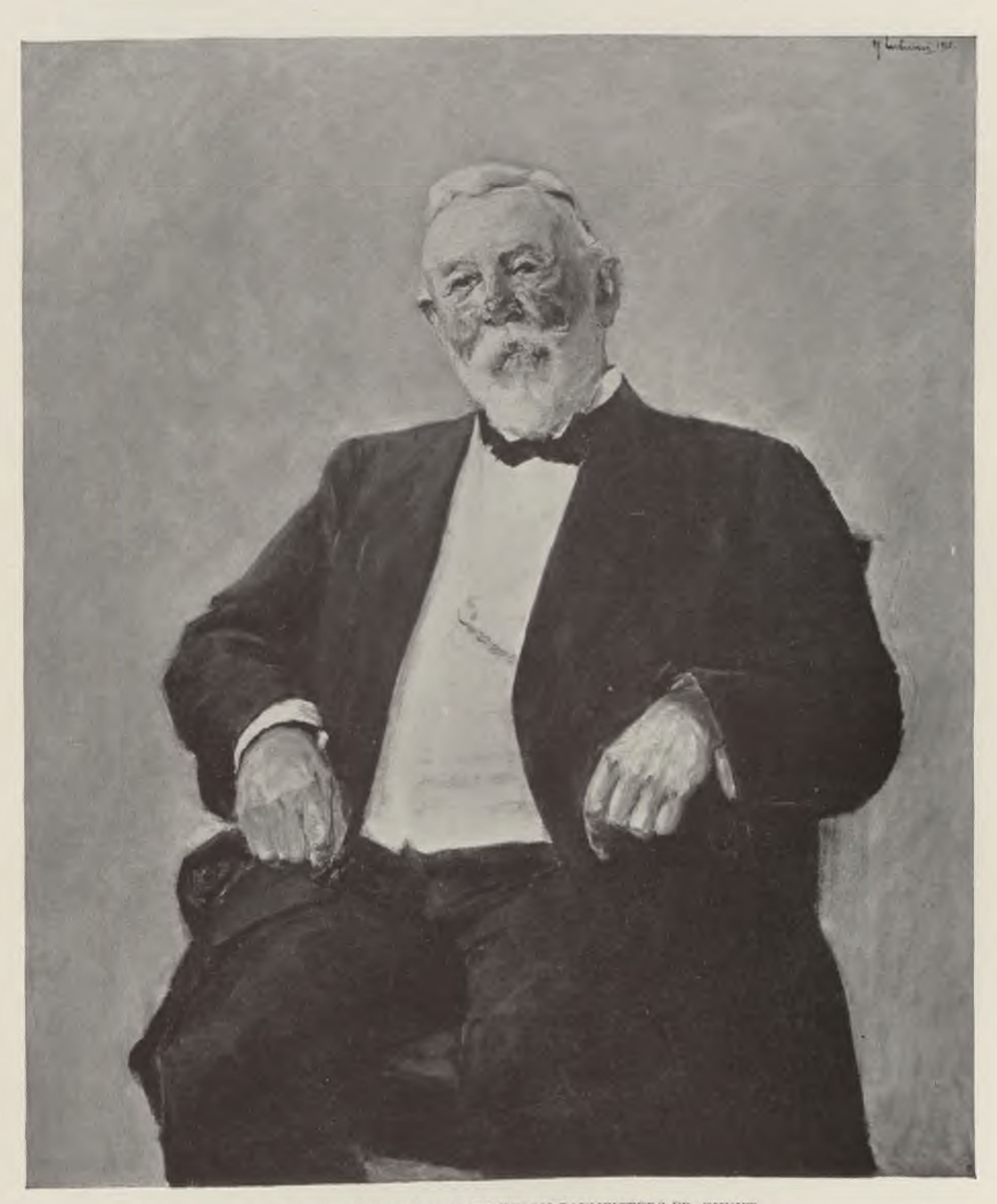
sieht man dieselbe heitere Schlacht von Farben und Formen und im Vielerlei eine ähnliche Geschlossenheit. Und doch ahmt Slevogt Manet in keiner Weise nach. Er hat Manet erlebt, wie man eine unausweichliche Erfahrung erlebt. Den ganzen französischen Impressionismus hat er so erlebt. Das beweist seine grosse Sommerlandschaft. Wie frisch ist mit Hilfe der Kunsterfahrungen hier die Natur doch gesehen, wie klar, energisch und herzhaft! Wie naiv hat das Erlebnis des Impressionismus den Maler gemacht! Ein ganz männlicher Mensch ist vor dem ewig neuen Morgenwunder der Schöpfung hingerissen gewesen; und hat französische Lehren auf Grund dieser Empfindungskraft ins Deutsche umgedeutet. Streng und zart, prächtig und schlicht zugleich. Es ist eine Lust zu heller Buntheit in Slevogts Landschaften, in seinen Bildern überhaupt; immer aber schränkt der Sinn für malerische Einheit diese Lust wohlthätig ein. Slevogt scheut nicht das Banale, er will nicht um jeden Preis „persönlich“ sein; er vertieft das Jedem Erreichbare aber so, dass das Resultat doch einzig ist.

Ein Glanzstück der Kollektion ist das Selbstbildnis „der Jäger“. Eine Komposition wie eine jähe Temperamentsäusserung. Glänzend ist die Charakteristik der Bewegung; und meisterhaft ist die Farbe der Landschaft mit der Kleidung zusammengebracht. Der Betrachter wird ganz erregt gegenüber dem Allegro vivace dieser kühnen und in ihrer raschen Handschrift so stolzen Malerei.

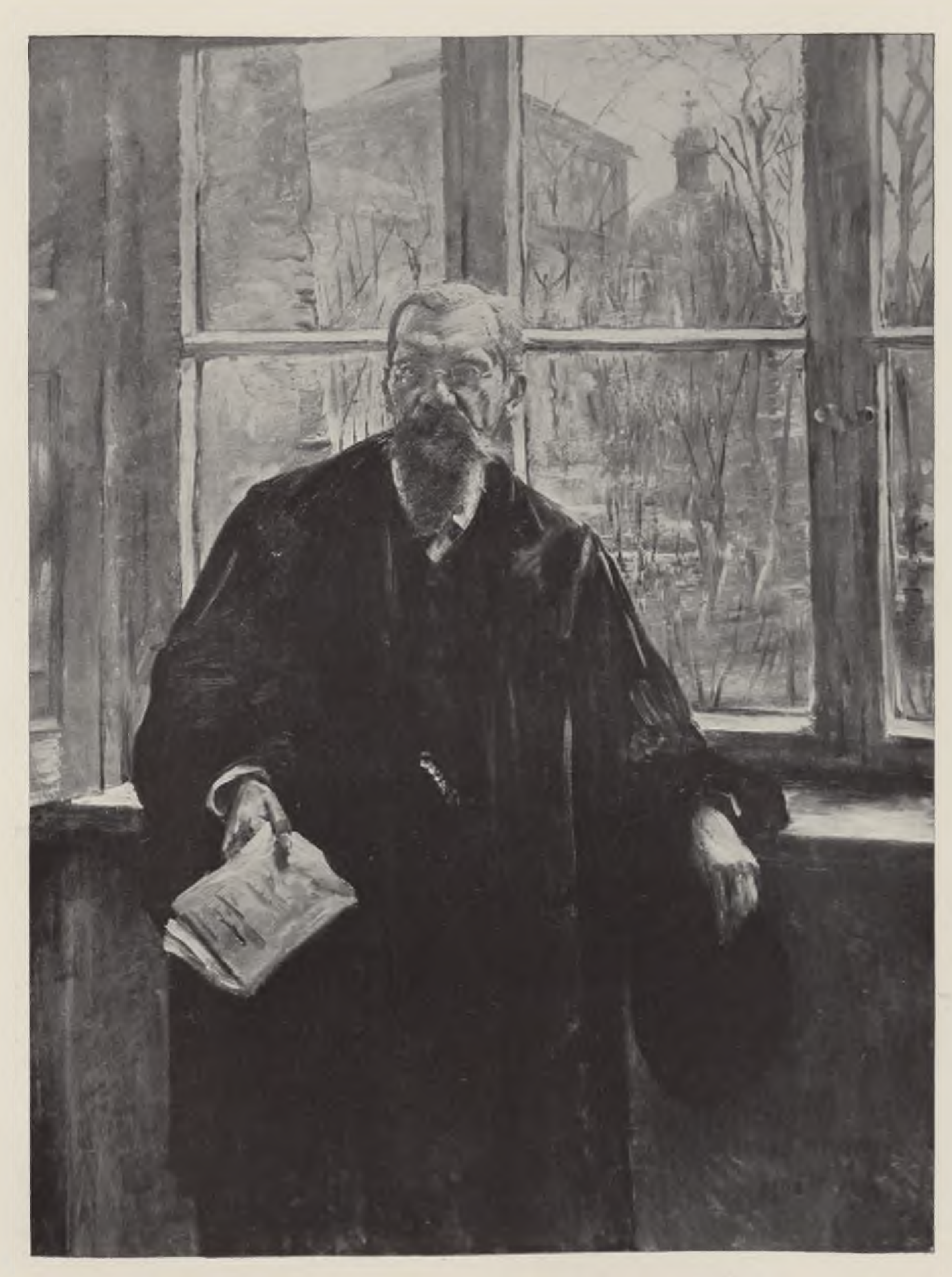
Das Bildnis des Kommerzienrats F. wäre Leibls würdig als Malerei und Charakterschilderung. Der Dargestellte wird Einem unvergesslich durch die prachtvolle Richtigkeit des klaren Halbschattens des Gesichtes, durch die überzeugende Art, wie die Gestalt vor die leicht hingeschriebene Landschaft gesetzt ist und durch die Verinnerlichung der der Wirklichkeit abgesehenen Kontraste. Im allgemeinen gelingen Slevogt die bestellten Bildnisse nicht so gut wie die frei gewählten Motive. So vermögen, zum Beispiel, die drei Damenbildnisse der Ausstellung nicht so zu überzeugen wie die anderen Werke. Slevogt beherrscht die „grosse Toilette“ malerisch nicht so, wie die Natur ausserhalb des Salons. Auch die Hauptbilder vom Georgi-Ritterfest sind mehr interessant als zwingend. Es hat das Repräsentationsphänomen in diesem Falle dieselben Schwierigkeiten bereitet wie in den Damenporträts die Salonstimmung. In beiden Stoffen konnte der Künstler noch nicht die höhere Alltäglichkeit erkennen. Wunderschön ist dagegen wieder die „Hatschierwache“, ein Bild, das seinen Charakter empfängt durch den klaren Halbschattenton des Interieurs, durch den ein schönes frohes Blau dahinflackert.

Überall sprüht Einem von den Wänden so das malerische Temperament entgegen. Eine imponierende solide Leistung ist das Bildnis des Herrn Bl. mit der schönen Heidelandschaft im Hintergrund! Und wie ist mit dem Charme malerischer Feinheit dann wieder die starke Impression umhüllt, die dem Bildnis des Oberleutnants B. zugrunde liegt!

Das Gesamtergebnis ist, dass auch der Maler



MAX LIEBERMANN, BILDNIS DES HERRN BAUMEISTERS FR. KUHNT



LOVIS CORINTH, BILDNIS DES UNIVERSITÄTSPROFESSORS E. M. ALS DEKAN

Slevogt, der uns im vorigen Jahre noch problematisch erschien, nun durchgedrungen ist, dass er in die Reihe unserer Besten endgültig eingetreten ist. Mag Einzelnes noch schwankend sein; wir kennen nun das Wesen dieses vortrefflichen Künstlers auch von seiten seiner Malerbegabung.

❋

Von Liebermanns neuen Arbeiten beansprucht der „Samariter" das meiste Interesse. Schon um allem in der gelb-silbrigen Tonfeinheit; und in Dem, was der Entwurf für eine zweite und dritte Redaktion verspricht.

Das Selbstbildnis der Hamburger Kunsthalle hat A. Lichtwark hier neulich schon besprochen. Es gehört in der prächtigen Kraft der Farbe — ein helles Gelb und ein reich gestuftes Grau geben einen Klang, den Liebermann in letzter Zeit sehr bevorzugt — zu den besten Selbstbildnissen des Künstlers. Das unmittelbarste der drei



HANS THOMA, SPÄTSOMMERTAG IM SCHWARZWALD — MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGS-ANSTALT

des biblischen Motivs willen. Man erwartet ein Gegenstück zur Delila; doch findet man keineswegs eine so kräftig ins Moderne übersetzte Bibelstimmung. Diese Arbeit nat noch etwas Vorläufiges; es ist ein mehr zartes als starkes Werk, entfernt verwandt mit den edlen Körperlosigkeiten Puvis de Chavannes. Man bewundert die Feinheit des Inkarnats und der Komposition, ist aber nicht betroffen, nicht seelisch impressioniert. Der Wert der Arbeit liegt vor ausgestellten Bilder ist aber doch das Porträt des Baumeisters Fr. Kuhnt. Der Kopf ist sehr lebendig; und meisterhaft sind das Blau des Rockes, das Weiss der Weste und das Dunkelgrau der Beinkleider im Raum angeordnet.

❋

Corinth hat sich in diesem Jahr kräftig zusammengerafft, gegenüber dem Auftrag, für die

Hamburger Kunsthalle das Bildnis des in Hamburg geborenen Geschichtsprofessors Ed. Meyer zu malen. Zaun und Zügel dieses Auftrags haben seiner Mallust gut gethan. In dem grossen, mit Trübnerisch-Makartscher Bravour herunter gemalten Stilleben, das den streng arrangierten Küchenüberfluss altholländischer Bilder in moderne Tonflüssigkeit übersetzt und in der mit unerschrockenem und fleischberauschtem Jordaenstemperament gemalten Aktstudie „Nanna" tritt uns Corinth in der Ungebundenheit seiner selbstherrlichen Mallaune entgegen; in den beiden Bildnissen Ed. Meyers aber ist ein ganz anderer Ernst, eine viel höhere Gesammeltheit. Als künstlerische Leistung erhebt sich vielleicht das kleinere Bildnis, vor allem in dem schöngemalten Kopf, über die grosse repräsentative Darstellung Ed. Meyers in der Dekanstracht; in diesem grossen Bild aber ist dann noch Etwas, das man bei Corinth sonst vergebens immer sucht: stilistische Straffheit. Der Hintergrund, der Blick durchs grosse Fenster auf die Universitätsgebäude ist glänzend gemalt, der mächtige Körper ist mit höchster Wirkungskraft vor das Fenster gestellt und malerisch überzeugend herausgearbeitet, und der Kontrast von Dunkel und Hell, von kalten und warmen Farben hat fast etwas Dramatisches, etwas profan Heroisches. Die Sorgfalt der Arbeitsweise hat die Kraft Corinths verdoppelt. Freilich hat er viele Feinheiten des kleineren Porträts geopfert, doch hat er starke Wirkungen dafür eingetauscht, ohne nach Effekt zu haschen. Sein Bild ist das Produkt eines wahrhaft künstlerischen Steigerungsverfahrens. Es weist dieses kräftige Werk moderner deutscher Malkunst zurück auf jenes unvergessene Selbstporträt Corinths aus der Münchener Zeit, wo sich der Künstler ebenfalls vor einem hellen Fenster neben einem Gerippe dargestellt hat. Dasselbe malerische Problem, dieselbe männliche Kraft des Zugreifens, dieselbe Unbedingtheit des Willens zur Wirkung. Nur ist inzwischen aus dem Atelierkünstler ein Freilichtmaler geworden. Es giebt unter den Lebenden keinen Andern, der durch eine Menge von Möglichkeiten so unbeirrt und doch so ohne Systematik zu einem gewollten Resultat dieser Art zu gelangen vermöchte.

❃

Zu Uhdes Gedächtnis sind fünf Bilder ausgestellt. Am bekanntesten ist die im Format zu gross gegriffene „Modellpause". Das weniger bekannte Freilichtbild „am Fenster" aus dem Jahre 1891 entspricht etwa der „Schusterwerkstatt" Liebermanns, die zehn Jahre früher gemalt wurde. Der Vergleich aber zeigt, wie sehr es Uhde als Lichtmaler an äusserster sachlicher Konsequenz gebrach. Sein Freilicht ist zurückhaltend, ist wie durchs Atelier geleitet und genrehaft gedämpft; es ist verblasstes Holländertum. Es ist nicht erlebt, sondern von einem sehr fernen Maler nur erkannt. Vor dem „Mädchen im Gemüsegarten" übersieht man gerne eine gewisse genrehafte Modellgetreulichkeit, weil eine schöne, grünblaue Tonigkeit, die fast den Saft Trübnerscher Bilder hat, dafür entschädigt. Der Atelierpleinairismus ist aber auch hier. Das Bild könnte von Bastien-Lepage sein.

Ein kleines Pastellbildnis Liebermanns (1892) ist auch künstlerisch unter den Augen Liebermanns entstanden.

❃

Als vier wunderlich verspätete Nazarener könnte man Thoma und Oberländer einerseits und Th. Th. Heine und Baluschek andererseits bezeichnen. Thoma erweist sich in seinem Bilde „im Walde" als ein rechter nazarenisch frommer Gedankenidylliker, in seinem aus Galeriebräune kräftig herausgearbeiteten „Spätsommertag im Schwarzwald" aber auch als Einer, der als starke Malerbegabung durch die Schule von Fontainebleau gegangen ist. Vor Oberländers Bildchen ist Einem, als sei die gute alte Schwindzeit stehengeblieben. Seine Art, mit Ölfarbe Illustrationen zu malen, hat Th. Th. Heine dann als ein enfant terrible aufgenommen. Im Gegensatz zu Oberländer mit boshaftem Witz und, anders als Slevogt, mit tendenzvollem Esprit. In Heine liegen Maler und Illustrator im Streit. Das Ergebnis ist zuweilen, in dem Bildnis, des Herrn A L. zum Beispiel, aufs höchste unerfreulich; zuweilen entsteht aber eine so feine und zierliche Biedermeierlichkeit wie das Kinderbildnis mit dem Hund. Die Landschaft „Altwasser" ist in ihrer spitzen, empfindsamen und etwas parfümierten Malweise fast mädchenhaft zierlich. Die „Schlossdame" ist ganz illustrativ. Diabolisches Präraffaelitentum.

Baluschek hätte um 1820 wahrscheinlich anstatt der sozialen, religiöse Bekenntnisbilder gemalt. In diesem Jahr ist er mehr als sonst ein Maler. Der alte Lumpensammler ist wirkungsvoll vor eine freilich sehr trockene und luftleere Landschaft gesetzt; und im „Mittag" ist sogar eine suggestive, an die Wirkungen der Primitiven gemahnende Gesamtatmosphäre. Man sieht, wie auch aus konsequenter Gegenständlichkeit, aus dem Mosaik des stofflichen Nebeneinanders eine malerische Stimmung abge-

leitet werden kann, wenn der Künstler im Banne einer bestimmten optischen Zwangsvorstellung bleibt und die einmal gewählte Beschränkung vertieft.

❀

Unter den Landschaftern nötigt Rösler wieder zum Erstaunen über die Schnelligkeit und Kraft seiner Entwicklung. Vor drei Jahren kam er von Liebermann her; heute ist er fast schon ein Kolorist. Er versteht es, selbst öden Hinterhauslandschaften das „Magische und Zauberische" der Farbe abzusagt jedermann vor seinen Bildern: sieh da, ein Brockhusen.

Als ein schnell beliebt gewordener Spezialist für Winterbilder verfolgt Walter Klemm einen ähnlichen malerischen Stil. Der Stil nähert sich dem Farbenholzschnitt. Das ist das Aber gegenüber der sehr talent- und wirklichkeitsvollen Lapidarisierung der diesjährigen „Eisarbeit".

Auch Orliks wie für die vereinfachende Reproduktion gut reduzierte Winterbilder und Walsers „Kurfürstendamm" sind klug zwischen Malerei und Illustrationsstil gestellt. Walser hat mit Öl-



TH. TH. HEINE, KINDERBILDNIS

sehen, das Kostbare im Winkel der Natur zu finden und die unmittelbare Wahrheit koloristisch umzudichten. Vor seiner „Frühlingslandschaft" spürt man es so recht, was es doch für ein Mysterium ist, wenn man von einem Künstler so sagt: er hat viel Talent. Rösler ist ein Sonntagskind. Brockhusen müht sich bei verwandten Zielen viel mehr. Was er giebt, ist „reine" Kunst, ist kühl bis zur zur Frostigkeit. Doch zwingt er den Erfolg von Jahr zu Jahr mit größerer Sicherheit. Als wir ihn vor vielen Jahren schon als Talent signalisierten, hiess es noch allgemein: ein öder van Gogh-Nachahmer. Heute malerei eine heitere, helle, etwas japanische Aquarellwirkung erzielt und hat aus geistreichen Anmerkungen eine Stimmung geschickt zusammengebaut. Eine stilistische Spezialität von der Art Raffaelis etwa. Nur ist Walser weitaus reicher und selbständiger an Mitteln als der geschickte Franzose. Will man einen direkt mit Raffaeli zu vergleichenden Maler kennen lernen, so muss man die beiden Landschaften Paul Wilhelms ansehen, die in ihrer hellen Knappheit gut wären, wenn die Manier nicht einen gefährlichen Anteil daran hätte.

Nach dem Stimmungshaften, ganz malerisch



KARL WALSER, KURFÜRSTENDAMM

Atmosphärischen streben, im Gegensatz zu diesen immer halb Zeichnenden, junge Landschafter, wie Berneis und Westphal. Tief klingenden Kolorismus sucht Wilhelm Giese; doch vermag sein schön erregtes Farbenempfinden den Tönen ihre höhere Richtigkeit noch nicht zu erhalten. Beckmann gar blickt sehnsüchtig zu Rembrandt uud Ruisdael hinüber. In dem düsteren blauen Chaos seiner Berglandschaft brennt und droht unendliche Sehnsucht nach letzter Bedeutungsfülle. Es ist, als malte der Künstler seine eigene Trauer. Aber es bleibt Chaos.

❊

Nicht minder chaotisch sind dieses selben Künstlers „Kreuztragung“ und „Gesellschaft“. Starke farbige Harmonien treffen das Auge; doch sind sie nicht im tieferen Sinne empfunden. Denn wie könnte es wohl Monumentalität ohne Architektonik geben? Es ringt schwer und schmerzlich ein wertvoller Mensch. Mehr schon zu sagen, ist vor Beckmanns Bildern unmöglich. Von fern denkt man vor seinen Arbeiten, und ebenso auch vor Röslers „Hagar“ an Slevogts „Verlorenen Sohn“. Ein neues Pathos möchte herauf. Curt Tuch müht sich in seiner „Pfingstfreude“ darum, kann aber das grosse Format nicht füllen und gleitet ins Kunstgewerbliche hinüber, Dora Hitz nimmt mit dem ganzen Elan ihres Maltemperaments an dem Streben teil, Max Neumann gesellt sich mit instinktkräftiger Begabung zu Beckmann, der als Radierer so glückliche Hans Meid tritt in die Reihe mit schwerflüssigen Malversuchen, und auf dem Wege eines von Ingres und Cézanne klug zur Reife gebrachten Eklektizismus nähert Walter Bondy sich dem Problem neuer Monumentalität. Aber bei Allen scheint sich die Materie selbst zu widersetzen. Man sieht Traumbilder von Dem, wie es sein könnte; was diese Romantiker so verschiedener Art malen, sind innere



EMIL ORLIK, AUS KITZBÜHEL



WALDEMAR RÖSLER, FRÜHLINGSLANDSCHAFT



TH. VON BROCKHUSEN, FRÜHLINGSLANDSCHAFT

Möglichkeiten, nicht innere Realitäten. Es fehlt jene Architektonik, in der Maass und Rhythmus eines ganzen Volkes, einer ganzen Zeit ist.

*

Neben dem geistreichen Schwung der Slevogtschen Blumenstücke haben die anderen Stillebenmaler es schwer. Breyer hat mit Slevogt manches ja gemein; nur kommt er nie von einer gewissen Schwere des Lokaltons los. Sein „Theeservice" ist ein sehr kluges, fast ein geistreiches Stilleben; was ihm fehlt, ist der Duft des Atmosphärischen.

Mossons Blumenstücke sind mehr im Publikumsgeschmack; aber sie bleiben, bei aller flüssigen Gefälligkeit, ganz künstlerisch. Als Stilleben sind auch Heinrich Hübners Interieurs zu werten. In ihnen allen ist eine ausgezeichnete Malgesinnung und ein kultivierter Geschmack, doch sind sie immer zu temperamentlos, als dass ihre Anziehungskraft lange andauern könnte. E. R. Weiss und Curt Herrmann suchen jeder in einer besonderen Art im Stilleben das Dekorative. Sie werfen stark wirkende Farben auf die Bildfläche und balancieren die Kontraste dann aufs raffinierteste aus. Mit Blumen bauen sie Farbenmosaiken. Doch es ist immer bedenklich, wenn Einem die reine Kunstform auf dem Präsentierteller gewissermassen entgegengebracht wird. Es ist mehr Geheimnis dabei, wenn man sie sich selbst von den Objekten lösen muss, wenn sie Einem mit der Natur mehr verwachsen entgegentritt.

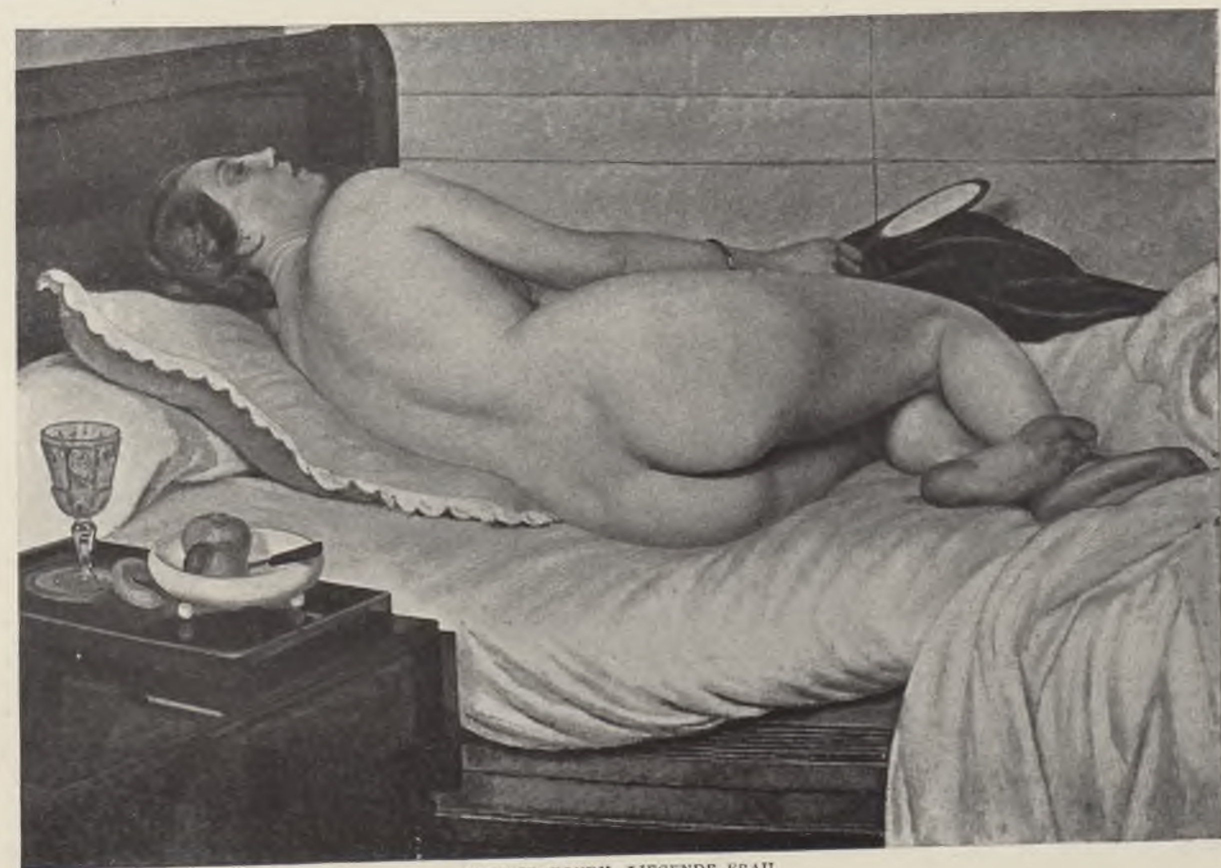
Unter den selten erst gehörten Namen der Jüngeren hat man sich vor allem den von Rudolf Tewes zu merken. Tewes lebt in Paris; aber er ist ganz ein deutsches Temperament. Etwas schwerflüssig, wie es scheint. Doch hat er einen sicheren Griff für das Wesen der Dinge. In den nächsten Jahren dürfte man seiner sich entwickelnden Kunst oft noch begegnen. B. Haseler, O. Galle und R. Ewald haben mit ihren neuen Arbeiten gehalten, was sie letzthin versprachen. Haseler hat sogar mehr gehalten. Er wird sich aber vor seiner geschickten Hand zu hüten haben. Der Maler einer in Corot- und Courbettönen kräftig fein gemalten „Fabrikstudie" heisst Otto Gadau. Und eine Tischgesellschaft am Meer, die von Cézanne und Lautrec



AUGUST GAUL, ENTE. BRONZE

herkommt, aber zweifellos auch auf einem eigenen Erlebnis des Sehens beruht, ist von Richard Janthur. —

In dieser Verbindung mag auch das Malerbildnis von Charlotte Berend genannt sein. Es ist Frau Corinth, die sich hinter diesem Pseudonym verbirgt. Das zu erwähnen, ist wichtig, weil zum Lob dieser Arbeit gesagt werden muss, dass sie vom Einfluss Lovis Corinths viel mehr frei geblieben ist, als man es für möglich halten sollte. Charlotte Berend erweist sich als freier und tüchtiger als



WALTER BONDY, LIEGENDE FRAU

Alice Trübner, die doch gewiss nicht arm an Talent ist. Dieses Malerbildnis ist das Beste, was man von Ch. Berend kennt; es erhebt sich über manche Männerarbeit der Sezession. Der stark und sicher modellierte Kopf ist ein kleines Virtuosenstück breiter und ausdrucksvoller Malerei, und es ist in dem Wurf des Ganzen ein wohlgeschultes, kühnes Temperament, wie man ihm unter Frauen nur ganz selten begegnet.

Eine Gruppe junger Franzosen ist — auch von der Sezession leider — unter dem abschreckend dummen Namen „Expressionisten" angekündigt worden. Dieser Name wird nun von allen Wortgläubigern sofort nachgeschwatzt oder von Anderen zu wohlfeilen Witzen benutzt. Von diesen zum Teil sehr talentvollen und feinen — zum Beispiel Manguin — zum Teil aber auch an toten Formeln eigensinnig klebenden Malern braucht jetzt nicht gesprochen zu werden, da wir ihnen nächstens einen Aufsatz widmen wollen.

Geistig gehört zu dieser Gruppe übrigens auch Pascin, der sich nach dem Erfolg seiner Zeichnungen nun als Maler vorstellt. Er ist als Maler nicht so originell wie als Zeichner; doch beweist er einen sehr entwickelten Geschmack, indem er zeigt, wie man aus Cézanne eine feine irisierende Tonigkeit gewinnen kann. Es ist etwas Einschmeichelndes in seinen Bildern; aber es bleiben die Werte auf der Oberfläche.

Von den drei Daumiers ist viel Rühmens gemacht worden. Zwei davon aber, „Der Müller" und „Die Flüchtlinge" gehören keineswegs zu den



JOZEF ISRAELS, SELBSTBILDNIS

besten Werken dieses Bewunderungswürdigen. In beiden Bildern ist viel Schulmässiges, Delacroixartiges und sogar Konventionelles. Natürlich bleibt es immer Daumier, der hier schulmässig gebildet hat. Die „Last" endlich gleicht zu sehr einem in Malerei übertragenen Karton, als dass man von einer geschlossnen Bildwirkung sprechen könnte. Das hindert natürlich nicht, dass etwas Dämonisches darin ist. Vor allem das im Schatten forteilende Kind hat etwas schlechthin Bedeutendes.

Hodler wird zu oft ausgestellt. Darum erscheinen seine Kollektionen in letzter Zeit zuweilen etwas mühsam zusammengesucht: So ist es auch hier. Man sollte das starke und erfreuliche Interesse an dieser bedeutenden Kunst nicht in dieser Weise tothetzen. Natürlich sind unter den Bruchstücken und Varianten immer kostbare Dinge. Am eindrucksvollsten wirkt dieses Mal ein früher Entwurf „Dialogue intime", der in seiner silbrig grauen und herben Keuschheit wie ein sehr vertiefter Puvis erscheint. Wie ein zu modernem Leben erwachtes antikes Saalbild. Auch einige Studienköpfe und Frauengestalten haben in ihrer Bewegtheit eine fast antike Grösse der Auffassung.

Ein Selbstbildnis Israels hat als Dokument künstlerisch gesättigten Greisentums und neuholländischer Traditionskultur etwas Ergreifendes.

Theo van Rysselberghes Familienporträt ist zu sehr nach einem ähnlichen Werk Renoirs (in der Nationalgalerie) orientiert, als dass man den Abstand, der die beiden Künstler trennt, nicht doppelt peinlich empfinden sollte. Das Bildnis einer Frau vor dem Spiegel, „le collier rose", benutzt mit ausserordentlichem Geschick und Geschmack alte Kunstelemente, um eine Wirkung etwa zu erzielen, wie Besnard sie anstrebte. Die Farben und Formen sind ganz durchsüsst. Auch das Bildnis von Frau Hanna Wolff leidet unter dieser weichen, akademischen Empfindungsseligkeit.

Die Plastik wird von Jahr zu Jahr mehr in den Hintergrund gedrängt. Es lohnte einmal, künstlerisch sorgfältig eine besondere Plastikausstellung in der Sezession zu machen. Etwa statt der Schwarz-Weissausstellung.

Gaul hat mit seiner Bronzeente wieder ein prachtvolles kleines Werk geschaffen. Man möchte Form um Form diese weichen und kräf-



JULIUS PASCIN, SITZENDE FRAU



FRITZ KLIMSCH. BILDNISBÜSTE

zuweilen etwas leer wirken, so ist auch das ein Beweis für ihre architektonische Bestimmung. Daneben ist dieser Kolossalität aber ein sehr entschiedener Charm eigen. In der „Schlummernden“ ist diese veredelte begasartige Lieblichkeit vor allem in Kopf und Oberkörper; die Beine werden dem gegenüber ein wenig zu sehr als Beine empfunden.

Kolbe ist diesen drei Monumentalisten gegenüber der geistreich Bewegliche. Man sieht es schon an der Art, wie er die Oberfläche behandelt. Sein gewitztes Improvisatorentalent kommt in der „Überraschten“ am originellsten zum Ausdruck.

Klimsch ist der Bildhauer der Sezession, der dem Publikum am besten gefällt. Keiner weiss wie er die Marmorbüste einer Frau zu machen, so dass die Bestellerin sich geschmeichelt fühlt, und dass doch auch künstlerischen Ansprüchen Genüge geschieht. Eine Art Canonicabegabung, von Hildebrands Lehren durchdrungen. Er ist der weltmännische Plastiker der Sezession.

August Kraus hat die sehr solide und gründlich modellierte Bronzebüste eines Mannes ausgestellt; Alexander Oppler weist mit einer „Eva“ wieder auf die belgische Schulung seines vortreff-

tigen Modellierungen abtasten. Es ist unmöglich, zugleich bestimmter und diskreter, einfacher und lebendiger zu sein; es lässt sich das unmittelbar Charakteristische nicht unauffälliger mit den Monumentalgesetzen der in sich geschlossenen plastischen Masse verschmelzen; und man kann das Klassische der Tierdarstellung nicht mit mehr Grazie im Vortrag verbinden.

Ausgezeichnet sind wieder drei Holzskulpturen Barlachs. Um bei so starker Vereinfachung noch so differenzierte Wirkungen zu erzielen, wie sie von der „sorgenden Frau“ ausgehen, müssen in der That die „lebenden Punkte“ mit grosser Sicherheit gefunden sein. Diese dem Flüchtigen roh erscheinenden Skulpturen sind ganz voll von innerem Leben. Barlach geht am Leben nicht nur als Beobachter vorbei, er erlebt und erleidet es in allen seinen Teilen. In seinen Arbeiten ist darum Schicksal.

Engelmanns Plastiken rufen immer lauter nach Architektur. Dass in einer Zeit so gesteigerter Bauthätigkeit die Architekten an diesem Talent bisher vorübergegangen sind, gehört zu den Unbegreiflichkeiten unserer Epoche. Wenn im engen Ausstellungsraum die riesigen Formen der Engelmannschen Figuren — auch der „Schlummernden“ —



BARLACH, SORGENDE FRAU



HENRY DAUMIER, DIE LAST

lichen aber kühlen Talents; und Hans Krückenberg erweist sich mit seinem grossen Marmor „Esau“ als ein das Handwerk durchaus beherrschender, aber noch nicht aus sich selbst heraustretender Tuaillonschüler. Eine „weibliche Maske“ in Bronze von Desbois gehört zum Feinsten der Ausstellung.

Alles in allem: die Plastik ist der Malerei gegenüber Stiefkind. Schon dass man sie immer so am Ende des Berichtes in Bausch und Bogen abthut, ist bedenklich. Es liegt aber nicht am Berichtenden, sondern an der Art, wie die Plastik in den Bildersälen wie etwas nur halb Dazugehöriges untergebracht ist. Dies ist ein Brauch, mit dem zu brechen einer Ausstellungsreform der Berliner Sezession gleichkommen würde.



GEORG KOLBE, ÜBERRASCHTES MÄDCHEN



TH. ROUSSEAU, LANDSCHAFT

DAS MESDAGMUSEUM

VON

ERICH HANCKE

Eine der schönsten modernen Bildersammlungen, eine Sammlung, der nichts anhaftet von der Kälte der gewöhnlichen Gemäldegalerien, die vielmehr einem prächtig ausgeschmücktem Atelier gleicht, wo ein für die Kunst begeisterter Künstler das Schönste, was ihm an Gemälden, Bronzen, Porzellan, Teppichen und andern Kunstgegenständen erreichbar war, vereinigt hat, um sich daran zu erfreuen, eine solche Bildersammlung ist das Mesdagmuseum im Haag.

Der Maler H. W. Mesdag, einer der Hauptmeister der neuen holländischen Schule und seine Frau, die Landschafts- und Stillebenmalerin S. Mesdag van Houten, haben, wahrscheinlich ohne je daran zu denken, dass ihre Sammlung eine öffentliche werden könnte, über dreihundert Werke, Gemälde, Skizzen und Zeichnungen hauptsächlich von modernen holländischen und französischen Malern gesammelt und eine so persönliche, so künstlerisch wirkende Kollektion zusammengebracht, wie sie vielleicht sonst nirgends existiert. Sie befindet sich im Hause Mesdags in der Laan von Meerdervoort, nicht weit vom Scheveninger Weg.

Eine Fülle von schöner Malerei ist da beisammen, denn nur auf malerische Vorzüge achteten die beiden Künstler bei ihren Ankäufen, gemalte Anekdoten würde man hier vergebens suchen. Einen ganz besonderen Reiz erhält die Sammlung durch eine Reihe von angefangenen, untermalten Bildern, die Mesdag in seiner Liebe zur Technik, zu der Kunst des Malens angekauft hat. Von welch eminentem Interesse es für uns Alle ist, nicht nur für den Künstler, zu sehen, wie Daubigny, Rousseau, Millet

und Andere gearbeitet haben, ist ohne weiteres klar. Von Daubigny, zum Beispiel, sind zwanzig Ölbilder da, darunter einige angefangene, die uns über seine künstlerische Art fast noch mehr Aufschluss geben, als die ganz vollendeten. Ich will aber nicht etwa die Meinung erwecken, dass es sich um eine Sammlung von Skizzen handelt. Die ausgeführten Werke überwiegen bei weitem und es sind sehr viele Hauptwerke darunter.

Die Bilder sind auf das Erdgeschoss und die beiden Stockwerke des Hauses verteilt. Ein Raum zu ebener Erde ist ganz für die alten geschnitzten Möbel, das chinesische und japanische Porzellan, für die Alt-Rozenburgschen Gefässe, die japanischen Bronzen, die orientalischen Teppiche usw. reserviert; aber auch in den andern Räumen steht hier und da ein schönes Möbelstück, so dass der Charakter eines Wohnhauses gewahrt ist. Die Bilder sind nicht nach den verschiedenen Nationen gesondert aufgehängt; man kann einen Israels neben einem Corot oder Courbet, einen Maris neben einem Daubigny sehen. Wir wollen uns aber zunächst mit der holländischen Kunst beschäftigen, die durch ungefähr sechzig zum Teil vortreffliche Künstler vertreten ist.

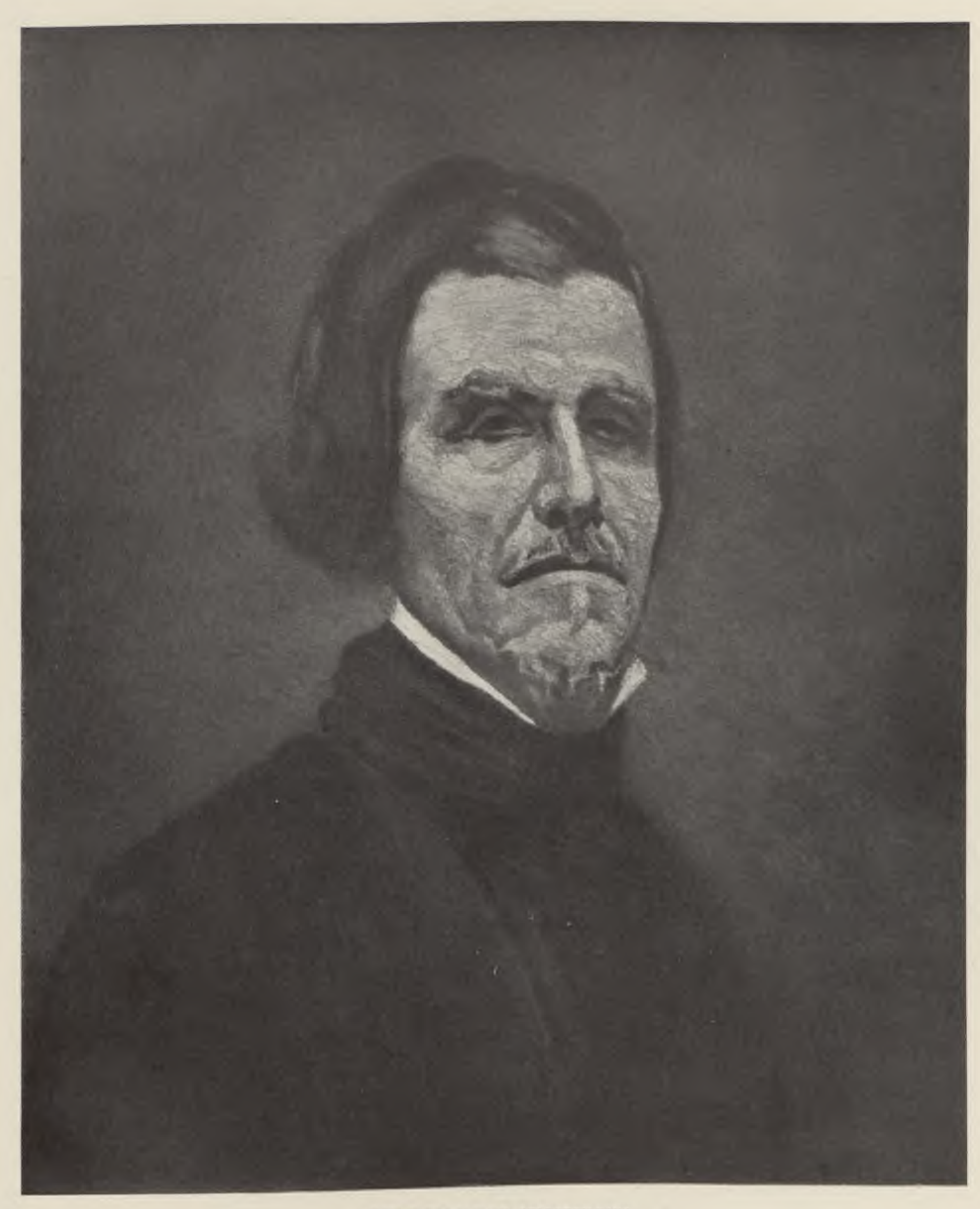
Der frischeste, kräftigste von ihnen scheint mir Jakob Maris zu sein, den man hier viel besser kennen lernt, als im Amsterdamer Reichsmuseum, wo die Auswahl und Aufstellung seiner Werke nicht recht günstig ist. Er hat mit seinen Landsleuten Israels, Mauve, Mesdag und Anderen Weichheit und Helligkeit gemein, eigen aber ist ihm die grössere koloristische Kraft. „Die holländische Stadt" von ihm, die im Erdgeschoss hängt, ist ein Bild voll Bewegung und sprühenden Lebens. Die Häuser mit ihren roten Dächern stehen in festlicher Harmonie gegen das sonnige Blau des Himmels und die silberweissen Wolken. Die frische Atmosphäre ist famos gegeben. Alles ist mit energischen knappen Pinselstrichen hingeschrieben. Die „Muschelfischer", ein grosses sehr durchgeführtes Bild, zeigt dieselben Vorzüge. Die Düne in schönem, kräftigem Ton und die Luft mit den energisch geballten Wolken hat entschieden etwas Grossartiges. Auch diese kräftige, grosszügige Behandlung der Luft hat Jakob Maris vor den andern modernen Landschaftern seines Landes voraus.

Von Mathijs Maris, der seinem Bruder und den übrigen Meistern der Haager Schule so wenig gleicht und in dem viele namentlich der jüngeren Künstler ihren Abgott verehren, ist hier das berühmte Bild „die Köchin".

Josef Israels ist der berühmteste Maler des modernen Hollands. In seinen Bildern liegt ein grosser Zug. Er hat seinen Landsmann Rembrandt studiert und tief verstanden, und aus seinen Werken spricht uns etwas an vom Geist des grössten Malers; der wahre Ton, die schlichte Wochentagsfarbe seiner Porträts erinnern an manche rührend einfache Bildnisse Rembrandts. Er sieht auch die Menschen mit der mitleidigen Liebe, womit Rembrandt sie sah; aber er hat nicht die malerische Kraft seines grossen Vorbildes. Vielleicht, um die eminent lebendige Wirkung, die Rembrandt erreicht, indem er auf den Pastositäten seiner Malerei das Licht wie auf der Oberfläche der wirklichen Körper spielen lässt, in seinen Bildern zu erzielen, setzt Israels, der die Pastositäten vermeidet, alles in kleinen durcheinandergewischten Strichen hin, die zweifellos sehr lebendig wirken, aber dem Bilde trotz wundervoller Zeichnung und reichem Ton etwas Haltloses, Nervöses geben.

Interessant ist es, den „weiblichen Akt" von Israels mit dem in der Nähe hängenden von Courbet zu vergleichen. Bei Israels blasse oft verschwimmende Striche, in denen gewiss ein feines Gefühl für den Körper, für Licht und Raum zittert, aber keine entschiedene Farbe, keine feste Linie. Bei Courbet dagegen die grösste Kraft und Bestimmtheit. In starkem aber süssem Gegensatze steht das Grün des Vorhangs zu dem Blaugrau der Wand, dem Rot des Polsters und den rosigen Fleischtönen des Körpers. Die Formen sind zart, aber sehr kräftig modelliert, und die Ölfarbe hat das prächtige Email, das man bei allen Bildern Courbets findet. In der Nähe solcher Bilder tritt die Schwäche der Israelschen Faktur besonders hervor. Selbst das grosse, sehr bekannte Bild „Allein auf der Welt", ein alter Mann, der bei anbrechendem Tage an dem Totenbette seiner Frau sitzt, eine überaus ergreifende Gestalt, ist nicht frei davon. Ausser diesen Bildern besitzt die Sammlung zwei schöne Aquarelle von ihm. Einen bärtigen, alten Mann mit aufgestützter Hand und einen Kahn mit zwei Arbeitern auf einem Flusse. Die holländischen Maler sind mit der Aquarelltechnik besonders gut vertraut. Ihre Aquarelle haben dieselben Vorzüge, wie ihre Ölbilder, ja, sie sind vielleicht sogar noch schöner, weil für Das, was die Künstler geben wollen, die duftige Wasserfarbe das geeignetere Ausdrucksmittel ist. Auch verlangt man von einem Aquarell nicht die kräftige Farbe eines Ölbildes.

Ein Künstler, der ebenso wie der hier nicht



EUGÈNE DELACROIX, SELBSTBILDNIS



J. FR. MILLET, HAGAR UND ISMAEL IN DER WÜSTE

sehr stark vertretene Willem Maris sehr viel Einfluss auf die Kunst seines Landes ausgeübt hat, ist Anton Mauve. Im Gegensatze zu der breiten Malerei Jakob Maris und der unleugbaren Grösse Israelsscher Auffassung sehen wir bei ihm eine feine subtile Kunst. Zarter Ton und vor allem die delikateste Zeichnung sind seine Vorzüge. Schier unermüdlich ist er in der Beobachtung der wechselnden Bewegungen und Haltungen der Schafe. Die ausladenden Zweige eines entblätterten Baumes sind unendlich liebevoll mit spitzem Pinsel gezeichnet. Wenn ihn nun auch ein sehr entwickelter Geschmack davor bewahrt, ins Kleinliche zu verfallen, so geben doch seine feinen, zarttonigen Bilder wenig von der Weite und Grossartigkeit der holländischen Dünenlandschaft, der er meistens seine Motive entnimmt. Mauve ist kein Kolorist. Immer kehrt in seinen Bildern derselbe blonde hellgraue Ton wieder, zu dem oft das Blau einer Arbeiterbluse tritt. Von seinen hier befindlichen Ölbildern ist besonders fein die „Terrasse von Zeerust in Scheveningen" mit kleinen Tischen, an denen einige Damen sitzen und eine Landschaft mit umgepflügtem Acker, im Vordergrunde der Maler Mesdag bei der Arbeit. Einige schöne Aquarelle mit Schafen zeigen ihn in seiner eigentlichen Spezialität. Stärker in der Farbe sind die Kircheninterieurs von J. Bosboom, der in manchem seiner Ölbilder eine Harmonie erreicht, die wirklich etwas an Rembrandt erinnert. Von H. W. Mesdag sind verhältnismässig wenig Bilder hier. Voll Energie ist das grosse Aquarell „die Nordsee", sehr feinfarbig und schön auch die grosse Naturstudie zu seinem Panorama, besonders frisch aber ein kleines Bild „Stürmische See". Nach diesen Hauptmeistern kommt noch eine ganze Reihe von tüchtigen Künstlern, die sogar in dieser vorzüglichen Umgebung mit Ehren bestehen. Da ist Willem Roelofs mit einigen sonniggrünen Landschaften, die französischen Einfluss verraten, J. H. Weissenbruch mit zwei sehr schönen Aquarellen, P. Gabriel mit einer feinen, stillen Flusslandschaft; B. Blommers, dessen Bilder oft etwas puppenhaft aussehen, hat hier ein paar Kinderköpfe, die sehr lebendig und breit in der Faktur sind. Isaak Israels ist nur durch ein wenig charakteristisches Soldatenbild aus seiner ersten Zeit vertreten. Zum Schluss nenne ich noch ein grosses, sehr prächtiges Stilleben von Bisschop. Eine bunte japanische Schüssel und eine Ananas, zinnerne Becher und einige Birnen. Kraft und Harmonie stecken in dem Bilde, das man mit seinen starken Lokalfarben schwerlich als das Werk eines Holländers erraten würde.

Von der französischen Kunst ist es hauptsächlich die Schule von Barbizon und einige gleichzeitige, aber ihr nicht zugehörende Künstler, deren zahlreiche und schöne Bilder den Hauptreichtum des Museums ausmachen.

Die grosse Kunst Millets, aus dem Volke hervorgegangen, denn Millet war der Sohn eines Bauern und blieb Zeit seines Lebens im engsten Zusammenhang mit dem Bauernstand, hat auch den Weg zum Volke gefunden. Wo ich auf meinen Wanderungen hinkam, in Frankreich, Österreich, in allen Gegenden von Deutschland, in Holland, fast in jedem Bauernhause, das ich betrat, sah ich die kleine billige Reproduktion der „Ährenleserinnen" oder auch des „Angelus" auf dem Kamine stehen oder an der Wand hängen. Nur der Engel von der Sixtinischen Madonna erfreut sich einer gleichen Popularität, und meistens sah ich diese beiden Bilder in schönster Eintracht mit den bunten Heiligenbildern die Wohnungen der Bauern schmücken. Ein grosses Bild von Millet „Hagar und Ismael in der Wüste" gehört zu den Hauptwerken der Sammlung. Ein rostiger Ton, der die alles versengende Glut der Wüstensonne überzeugend giebt, geht durch das ganze Bild und erhebt sich in dem sonnengebräunten Körper des Weibes zu starkem Braunrot. Als einzige Farbe steht das grünliche Blau des Gewandes dazu, und dieser Zusammenklang wirkt ebenso monumental, wie die einfache grosse Linie des in Verzweiflung dahingestreckten Weibes. Dieselbe pathetische Empfindung erfüllt das grosse Pastell „Ruhender Winzer", ja sogar das schöne einfache Stilleben.

Corot und Rousseau haben gemeinsam, dass sich ihre Art im Laufe ihres Lebens sehr geändert hat und zwar, umgekehrt, wie es wohl sonst zu geschehen pflegt, von einer kräftigen zu einer zarteren. Nicht zum Vorteile ihrer Kunst. Von Beiden sind hier Werke aus ihrer kräftigen Zeit, von Rousseau, der „Abstieg der Kühe im Jura", ein prächtiges Jugendwerk, das die Vorliebe Zolas für die frühen Werke des Künstlers verstehen lässt, von Corot eine schöne dunkelgrüne Allee mit sehr stimmungsvoller Figurenstaffage.

War es der Einfluss der schönen künstlerischen Umgebung, oder sind seine Werke hier so ganz besonders schön, jedenfalls habe ich nie zuvor ein solches Entzücken vor Bildern von Diaz empfunden, wie hier. Wie Kleinode erschienen mir seine



CH. DAUBIGNY, WALDINNERES

dunkelgrünen Waldlandschaften, wo das Licht märchenhaft auf den Laubmassen zittert. Zwei kleine weibliche Akte, von denen namentlich der sitzende besonders schön, und ein Blumenstilleben sind ebenfalls von verführerischem Reiz.

Und nun zu Daubigny, dessen Bilder die Krone dieser schönen Sammlung bedeuten, um so mehr, als man von ihm sonst verhältnismässig wenig sieht. Im Louvre fand ich, es mag jetzt vielleicht anders sein, nur zwei Werke von ihm. In den Kunstsalons, wo so viel französische Kunst vorgeführt wird, taucht höchstens einmal ein kleines Bild von ihm auf. Hier endlich lernt man diesen grossen Künstler in einer überraschenden Auswahl seiner Werke kennen. Bewundernswert ist der Reichtum seiner Palette und als der erste vor Manet verbindet er eine volle, tiefe Farbe mit der Klarheit des Freilichts. Die Einfachheit der Mittel, mit denen er seine grossen Wirkungen erzielt, die Eleganz seiner Malerei sind derart, dass man vor seinen Bildern wie vor einem Wunder steht.

Ich denke da besonders an ein grosses, nicht ganz vollendetes Bild „Treideln“ (zwei Schimmel schleppen am Ufer eines Flusses entlang einen grossen Kahn), wo ohne irgendeinen merklichen Aufwand von bunten Farben, ohne irgendeine Steigerung oder Übertreibung eine unerklärliche Lichtwirkung erreicht ist. Immer liegt seinen Werken ein grosser farbiger Gedanke zugrunde, der sich in den zwanzig Bildern hier nicht ein einziges Mal wiederholt. Seine Empfindung für



GUSTAVE COURBET, SELBSTBILDNIS



CAMILLE COROT, ITALIENISCHE LANDSCHAFT

die Poesie der Landschaft, für die Atmosphäre, ist ebenso bedeutend, wie seine Malerei. Vieles von Dem, was man bei Manet, Renoir, Monet als ganz neu bewunderte, kann man in diesen Bildern schon erreicht sehen.

Schon allein um dieser Sammlung von Daubignys willen, von denen ich noch das grosse Hauptwerk „Villerville-sur-mer" und die wundervolle Mondlandschaft mit den Strohmieten im Vordergrunde hervorheben möchte, ist das Mesdagmuseum eine Galerie allerersten Ranges.

einige Landschaften und ein mächtig gemaltes Apfelstilleben. Von Delacroix ein prachtvolles Selbstporträt aus späteren Jahren, ein kleines Bild „Abend nach der Schlacht von Waterloo" und eine schöne Kohlezeichnung „Kreuzigung".

Eine kleine sehr intime Landschaft von A. Vollon, ein paar Häuser in graublondem Ton vor hellem Himmel, gefällt mir besser, als seine pompösen Stilleben. Von Bastien Lepage ist eine Studie zu seinem berühmten Bilde „Les Foins" da, die in hellen, freundlichen Farben sehr fein gemalt ist und



JOZEF ISRAELS, ALLEIN AUF DER WELT

Nicht ganz auf der Höhe dieser grossen Meister steht Dupré — von dem jedoch mehrere schöne Bilder hier sind —, und noch weniger Troyon. Sehr interessant sind einige Landschaften von Georges Michel, einem weniger bekannten Maler, der in der letzten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts geboren ist. Sie zeigen sehr deutlich den Einfluss der alten holländischen Landschafter, haben aber dabei eine pathetische Grösse, die an Millet denken lässt. Von Courbet und Delacroix, den beiden Heroen der französischen Kunst, besitzt das Museum einige kleinere aber vorzügliche Werke. Von Courbet, ausser dem oben erwähnten Akt, ein Selbstporträt,

noch nichts von der eigentümlichen Wirkung des ausgeführten Bildes ahnen lässt.

Von andern Nationen sind noch die Italiener durch einige Pastelle von Segantini und eine sehr grosse Anzahl technisch geschickter, aber wenig sympathischer Bilder von Mancini vergegenwärtigt.

In dieser Bildersammlung, die hauptsächlich französische und holländische Kunst umfasst, drängt sich der Vergleich zwischen den beiden Schulen, der ja schon durch die Art, wie die Bilder gehängt sind, nahegelegt wird, unabweislich auf. Der Einfluss der französischen Kunst auf die holländische ist nicht zu verkennen, aber ebensowenig verleugnen

die französischen Bilder das Studium der alten holländischen Meister, zu dem die Kunstschätze des Louvre die beste Gelegenheit boten. Immerhin muss man sagen, dass weder die Einen noch die Andern etwas von ihrer Originalität eingebüsst haben. Während aber die Franzosen, die auch bei weitem die grösseren Talente besassen, die Kunst der alten Meister in überraschender Weise zu einer ganz neuen Kunstanschauung weiter entwickelten, kann man bei den modernen Holländern als einzigen Fortschritt gegen die alten nur die grössere Helligkeit und Weichheit rühmen. Dieser Vorzug erscheint aber nicht bedeutend, um so weniger als in den modernen Bildern manches von der Grösse Ruysdaelscher und Goyenscher Kunst verloren gegangen ist. Dazu kommt die Schwäche des Kolorits, die den hellen, weichen Bildern leicht etwas Flaues giebt. Wenn aber auch die modernen Holländer wenig zu dem ererbten Besitz hinzufügten, ja, wenn sie sogar einen Teil davon verfallen liessen, so lebt in ihnen doch noch genug vom Geiste ihrer grossen Ahnen, um ihre Kunst zu einer überaus sympathischen zu machen. Und dann kommt ihnen das Geschenk des malerischsten Himmels zugute; man würde es nicht verstehen können, wenn dieses wunderschöne Land keine Künstler hervorbrächte.



MATHIJS MARIS, IN DER KÜCHE

DAS MUSEUM FÜR OSTASIATISCHE KUNST DER STADT KÖLN

VON

G. E. LÜTHGEN

Die Neuerwerbungen des *Museums für ostasiatische Kunst*, die Professor Adolf Fischer, der Leiter des Museums, auf seiner letzten Expedition durch die Mandschurei, Korea, Japan und China gemacht hat, waren im Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln eine Zeitlang der Öffentlichkeit zugänglich. Das Museum, das neben dem Kunstgewerbe die grosse Kunst Ostasiens von ihren Anfängen bis zur Verfallzeit vor Augen führt, hat in den diesjährigen Neuerwerbungen einen künstlerisch bedeutsamen Zuwachs erhalten. Zahlreiche Tempelbilder auf Seide oder Papier gemalt zeigen innerhalb typisch bestimmter Entwicklungsphasen der japanischen und chinesischen Malerei fest umrissene künstlerische Individualitäten. Die Bezeichnungen der einzelnen Stücke der Sammlung Fischer beruhen auf sorgfältigem, wissenschaftlichen Studien in den ostasiatischen Museen und Klöstern und wurden unter Mitwirkung der bedeutendsten japanischen Kunstkenner gewonnen. Dabei handelte es sich nicht so sehr darum, die Werke einem bestimmten Meister zuzuschreiben, als vielmehr sie dem entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang einzuordnen auf Grund stilkritischer Analyse.

Trotzdem in europäischen Sammlungen Malereien der Tangperiode wohl kaum vorhanden sind, ist das älteste Tempelbild, ein Kakemono mit der Gottheit Miroku, vielleicht das bedeutendste Stück der Neuerwerbungen, dieser frühen Zeit zuzuschreiben. Die Ornamentation einzelner Gewandteile ist in der Hozoyanatechnik durch Auftrag von Blattgold mit einem sicheren Gefühl für die malerische Wirkung erfolgt. Dadurch, dass die Tempelbilder oft jahrhundertelang dem Einflusse des Weihrauches ausgesetzt waren, haben alle Farben eine dem modernen Empfinden zusagende Abtönung erfahren, aus der das Rot und Gold, das sich in dem Rauche am besten erhielt, mit gemilderter Intensität hervorleuchtet. Eine Kwannon am Wasserfall mit einem kleinen Adorant im Stil des Godoshi, wohl erst aus dem zehnten bis elften Jahrhundert, ist durch den Fluss der Linien, ein Buddha des zwölften Jahrhunderts ist vornehmlich durch das stärkere Leuchten des Rot und Gold von feinster künstlerischer Wirkung. Aus dem zehnten Jahrhundert sei noch eine elfköpfige Kwannon auf der Lotosblume stehend, erwähnt, ferner eine dem Hirotaka zugeschriebene Gottheit, aus dem elften Jahrhundert eine Amida mit Kwannon durchaus im buddhistischen Stil sowie eine Kwannon im Stil des Aizen-Mia-O. Für den Takumastil im zwölften Jahrhundert sind zwei Altarflügel charakteristisch: Amida, der Herr des westlichen Paradieses mit den 25 Bosatsu, werdenden Gottheiten, auf schwarzem Lackgrund. Für die figürlichen Darstellungen wurde der Lack ausgespart und Goldgrund gelegt. In der Anmut der Linienführung der weichen Schmiegsamkeit der Gestalten, die mit verschiedenen Instrumenten in den Händen von feiner Charakteristik der Be-



HOLZSTATUE, VERGOLDET. JAPAN, 11.—12. JAHRH.



HOLZSTATUE, VERGOLDET. DAINICHI NYORAI JAPAN. 10.—11. JAHRHUNDERT

wegungsmotive zeugen, könnte man für diese Darstellung wie auch für die Kwannon am Wasserfall im Stil des Godoshi Parallelen in der europäischen Kunst am ehesten in der sienischen Schule des frühen Mittelalters, in Cimabue finden, nur dass der weiche, graziöse, zierliche Fluss der Linien den japanischen Arbeiten eine unerreichte Anmut verleiht. Ein feines Verschmelzen individueller und typischer Formen zeigt das Porträt des Shotoku Taishi aus dem zwölften Jahrhundert. Shotoku Taishi, ein japanischer Prinz und späterer Statthalter, lebte im sechsten Jahrhundert. Für die Verbreitung des Buddhismus in Japan spielt er etwa die gleiche Rolle wie Kaiser Konstantin für die Ausdehnung des Christentums. Das Porträt wirkt vor allem durch äusserste Feinheit der Farben bei denkbar grösster Einfachheit der Linienführung.

Stärkere Beachtung der Individualität, hervorgegangen aus einer eingehenderen Beobachtung der Naturformen zeigt das Priesterporträt des Cho Densu (1352—1431).

Die chinesische Malerei ist in der Hauptsache durch dekorative Stücke sowie durch äusserst feine, stimmungsvolle Landschaften vertreten. Am stärksten, weil am charakteristischsten, wirkt vielleicht der Drache in Wolken über dem Meer im Stil des Wu Taotze aus dem zwölften bis dreizehnten Jahrhundert. Aus der Blütezeit der chinesischen Landschaftsmalerei aus dem Beginne des zwölften Jahrhunderts ist eine grosszügige Landschaft „Waldiges Thal im Nebel“ im Stil des Ma Yuan vorhanden. In ihr zeigt sich ein feines Gefühl für Perspektive, die in einem Hain der Sungzeit, gemalt 1143, zu einem abgerundeten, feinen Werk von intimer Wirkung sich steigert. Hier zeigt sich eine Übertragung der menschlichen Stimmung in die Landschaft, eine Anthropomorphosierung der blossen Natur, wie sie der europäischen Kunst erst jahrhundertelang später möglich war. Als Beispiel historischer Malerei sei ein Bild im Stil des Kiso Koten aus dem siebzehnten Jahrhundert erwähnt.

Die dekorative Malerei ist durch vier hervorragende Wandschirme vertreten. Sie stammen aus der Zeit der grossen Kanomeister (etwa 1530 bis 90) aus dem Schlosse von Momoyama, das von dem kunstliebenden Shogun Hideyoshi erbaut wurde. Die bevorzugten dekokorativen Motive, blühende Kirschbäume, Bambusstauden, eine Weinlaube, ein abfallender Hügel, aufsteigende Nebel und Wolken, mit reichlicher Verwendung des Blattgoldes ergeben eine Belebung der Fläche, wie sie prachtvoller nicht gedacht werden kann. Das sichere Gefühl für dekorative Gliederung, Massenverteilung und Negierung des Unwesentlichen, das der gesamten dekorativen Kunst Ostasiens den Stempel eines in sich sicheren Stiles aufprägt, hat hier seine höchste künstlerische Vollendung erreicht.

Einen für die Geschichte des japanischen Holzfarbendrucks wichtigen Fund hat Prof. Fischer in einem chinesischen Buch mit zahlreichen farbigen Holzschnitten gemacht, das nach inschriftlicher Bezeichnung aus dem Jahre 1677 stammt. Es handelt sich hier um ausgezeichnete Holzfarbendrucke mit Tier- und Blumenmotiven, die die Priorität des chinesischen Farbendrucks sicher erweisen. Auf die Möglichkeit, dass der Farbendruck in China und nicht in Japan zuerst auftrat, wurde vor einigen Jahren von Pelliot hingewiesen im Hinblick auf Werke des Britischen Museums, die aus dem siebzehnten Jahrhundert stammen sollten. In den datierten Holzschnitten Fischers findet diese Hypothese jetzt ihre Bestätigung.

Neben der Malerei sind einzelne vortreffliche Holzschnitte vorhanden. Hier ist der indo-griechisch-koreanische Einfluss unverkennbar. Auf die direkte indische Beeinflussung durch Vermittlung von Werken der Gandharaschule weist eine kleine koreanische Holzstatuette aus der Suiko-Periode des sechsten Jahrhunderts hin, die ein Gegenstück findet, und damit die unmittel-

bare Übertragung der griechisch-indischen Strömung auf Japan erweisend, in einer japanischen Holzstatuette der Tenji-Periode. Eine lebensgrosse Figur eines Jizo, eine Art „Nothelfers“, mit Rasselstäben, einem indischen Attribut zur Abwehr der Schlangen, aus dem zehnten Jahrhundert zeichnet sich durch hervorragende Schnitztechnik aus, eine Kwannonstatue, in Hozoyanitechnik geschmückt, kann als vorbildlich für polychromiertePlastikgelten. Von denpolychromierten Figuren sind die bemerkenswertesten, die griechischen Einfluss verraten, ein Amida vom Ende des zwölften Jahrhunderts und eine Kwannon aus dem dreizehnten Jahrhundert.

Für die chinesische Plastik kommen vor allem drei datierte und mit längeren Inschriften versehene Votivsteine in Betracht. Der älteste stammt aus dem Jahre 167 n. Chr. mit der Inschrift „Gemacht im 8. Monat, 1 ten Jahr von Yung K'ang (Handynastie) in Ba (wahrscheinlich Chengton in Szeehuan). Ich (Tsai) erhielt den kaiserlichen Befehl, zeitweilig hier zu bleiben. Beim Durchstudieren alter Dokumente lernte ich die grossen Verdienste meiner erlauchten Ahnen kennen; damit ihr Gedächtnis nicht verlösche, liess ich dieses Denkmal errichten. Sonne und Mond, die auch meine Gott gewordenen Ahnen bescheinen, sind verkörpert.“ Das Relief stellt eine Gottheit dar mit einer Ähre in der Hand (vielleicht die Göttin des Ackerbaues). Zu den Seiten Sonne und Mond. Die beiden anderen Votivsteine stammen aus dem Jahr 556 und 581.

Von den kunstgewerblichen Arbeiten seien nur die besten erwähnt. Als Resultat von Ausgrabungen aus Gräbern der Weidynastie (drittes bis sechstes Jahrhundert n. Chr.) die Thonstatue eines überaus lebendig aufgefassten Pferdes, eines Kameles, einer polychromierten Figur eines Mannes, sowie eines vierbeinigen, zweihufigen Fabeltieres, dessen fester Nacken ein menschliches Haupt trägt. Drei Gefässe mit prachtvoll irisierender Patina aus Gräbern der Handynastie (206 vor bis 221 n. Chr.), Schalen aus der Sungdynastie, sowie Bronzen aus der Chondynastie (1100 bis 200 vor Chr.). Aus der vorbuddhistischen Zeit ein Spiegel mit vier Flussgöttern und Tierbildern. Aus einem koreanischen Grabe das Bronzefigürchen einer elfköpfigen Kwannon, rein indischen Charakters, mit stark ausgebogener Hüfte; in der linken Hand hält sie eine Flasche, rechts eine Art Wedel. Für die Ornamentik sind einige der chinesischen Opfergefässe aus Bronze, sowie eine kleine bronzene Glocke mit reichem ornamentalen Schmuck bedeutungsvoll. Friesartige Zierbänder von erstaunlich exakter Arbeit weisen schon Formen auf, die dem Mäanderband vollständig verwandt sind. Ein grosses glockenförmiges Gehäuse aus dünnem Bronzeblech, das in der japanischen Provinz Omi gefunden wurde und wahrscheinlich als Tauschobjekt diente, ist äusserst selten. Bisher sind nur drei Exemplare in europäischen Museen (London, Paris, Berlin) vorhanden.

MALEREI AUF SEIDE, „KONGODOJI“. JAPAN, 10. JAHRHUNDERT

Diese Neuerwerbungen des Museums für ostasiatische Kunst der Stadt Köln bieten ein Material, das von der grossen Kunst Ostasiens eine Anschauung giebt, wie man sie nur in wenigen europäischen Museen erlangen kann. Nicht nur, dass sie hohe Qualitätsansprüche be-

friedigt, in ihr sind auch die entwicklungsgeschichtlich wichtigen Phasen ostasiatischer Kunst wenigstens in einzelnen Stücken vertreten. Die Einzigartigkeit der Sammlung Professor Adolf Fischers wird erst nach Eröffnung des Museums für ostasiatische Kunst im Jahre 1913 voll in Erscheinung treten. G. E. Lüthgen.



POLYCHROMIERTE THONSTATUE, WEIDYNASTIE. CHINA.
4.—6. JAHRHUNDERT N. CHR.

BARTHÉLEMY MENN
(1815–1893)
von JOH. WIDMER

Dieser Genfer Maler ist von Haus aus ein wahrhafter Graubündner gewesen, hat sich aber früh schon zu den Zeitgenossen hingezogen gefühlt, die nachmals unter dem Sammelnamen Barbizon Welteroberer geworden sind. Von Ingres vorgebildet, hat er mit Delacroix Fühlung genommen; aber seine Vorliebe für die Landschaft hat ihn den Corot, Rousseau und Daubigny genähert. Genähert nicht nur, er war ihr Freund, ihr Vorkämpfer, ihr Meister, wenn in einem Scherzwort ein ernster Kern steckt, wonach Corot für seine und seiner Kameraden Rechnung zu Menn gesagt haben soll: „Mais vraiment, vous êtes notre maître, à nous tous.“

In der That hat sich in dem Schweizer ein Malwille befestigt, der mit einem Gefühl der Ebenbürtigkeit die Eigentümlichkeiten eines Corot, Rousseau und Daubigny alle umfasst und sie auf seine Heimat bezieht. Und zwar ist sichtlich diese Einschmelzung mit Corot begonnen, mit Rousseau mehr nur beiläufig fortgesetzt, und mit Daubigny abgeschlossen worden. Waldmann hat Daubigny als den lebendigsten, mit dem Zeitalter Manets am innerlichsten verbundenen der ältern Meister bezeichnet; ob sein Urteil endgültig ist oder nicht, jedenfalls kommen Daubigny und Menn einander am nächsten. Beide hatten Verlangen nach Dichtigkeit. Menns Gewässer, Felsenhänge, Wege, Heiden erwecken solchen



BARTH. MENN, LANDSCHAFT

Eindruck mehr als Daubignys Bilder selbst. Beide hatten auch Lust an einem durchschlagenden Gesamtton: ausser dem marschig satten Grün des Franzosen hat es Menn zu einem ganz unverkennbaren, matten, aber wie Erz festen Graubraun gebracht, das die unauffällige Erscheinung und die sachliche Wirkung seiner Gemälde begründet.

In aller Ähnlichkeit des Naturgefühls besass Menn noch eine Seite, in der er freilich den Freunden schlechthin überlegen war, die Zeichnung. Was seine Werke an Licht und Ton dadurch verloren, gewannen sie hier reichlich wieder. Denn die Zeichnung war gerade, was ihn an Delacroix heranbringt. Eine klassisch herangebildete und romantisch belebte Art Zeichnung. Ihr Besonderes aber liegt darin, dass sie streng auf eine Natur angewendet worden ist, von deren unbeugsamer Härte weder Ingres oder Delacroix noch die von Barbizon etwas ahnten: auf die Alpen. Hier hat Menn geschaffen, von dem streng und ewig gleich aufstrebenden Gefüge der Gipfel, Thäler und Rücken tief, und ohne Geste ergriffen. Dieser verschränkende, mäandrische, und doch durch unüberwindliche Realitäten eingeschränkte Parallelismus stellt sich als Menns höchste Eigentümlichkeit heraus und wirkt auf sein ganzes Malen bestimmend zurück.

Und so hat er auch als Lehrer in Genf gewirkt, als jene Freunde schon längst nicht mehr waren. Hier ist der Ort, wo das jüngere, heute wirkende Geschlecht an ihm zu erben fand. Dem Einen hat er Corot, dem Andern Rousseau, dem Dritten Daubigny erschlossen, und wirklich lassen sich so selbständige Künstler wie Albert Trachsel, Abram Hermenjat, Alfred Rehfous, Estoppey mit gutem Willen auf Menns Anregungen zurückführen. So tritt ziemlich die ganze Kunst der Schweiz in ein einheitliches Licht. Von grösster Bedeutung aber ist es, dass Ferdinand Hodler dieselbe



BARTH. MENN, LANDSCHAFT

Schulung genossen hat, und dass es ihm gegeben war, jenen noch sehr schüchternen Parallelismus Menns, jenes unrhythmische Ineinanderschlingen der Licht- und Massenteile, jenes Ausschalten sentimentaler Lockungen und untergeordneter Thatsachen kühn durchzuführen. In der Landschaft wie in der Figur: nur dass seine immer mehr hervortretende Monumentalität den Weg, den er zurückgelegt, und zugleich den genialen Kleinmeister, der ihn auf die Füsse gestellt, völlig verdeckt und versteckt. An jenen Freunden gemessen, gewinnt Menn sofort sein wahres Maass zurück. Zwei herrlichen Zeiten europäischer Kunst bleibt er aufs engste angeschlossen. In seinem Nachlass ist aber der Beweis geleistet, wie sehr der Gedankenvolle auch um den Übergang sich bemüht hat: es sind Zeichnungen und Studien da, die an Monticelli, andere, die an Puvis anklingen, aber viel frühere Daten tragen. Das Museum in Genf wird eines Tages den ganzen Schatz einheimsen.



BARTH. MENN, MÄNNERBILDNIS

KUNSTAUSSTELLUNGEN

MANNHEIM

In dem einen Jahre ihres Bestehens hat die *Mannheimer Kunsthalle* schon zu verschiedenen Malen die Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Man erinnert sich noch der vorzüglichen „Ausstellung von Meisterwerken der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts“, womit sie eröffnet wurde, und die seinerzeit weitgehende Beachtung fand. Glückliche Ankäufe, die in der aufsehenerregenden Erwerbung der „Erschiessung des Kaisers Maximilian“ von Manet gipfelten, machen den Besuch der neuen Galerie schon jetzt lohnend.

In neuester Zeit hat nun die Kunsthalle eine wichtige Bereicherung erhalten durch die Eröffnung des neuen „Graphischen Kabinets“ und des „Kunstwissenschaftlichen Instituts“, die beide in einem durch intime Vornehmheit anheimelnden, mustergültig eingerichteten Raume untergebracht sind. Dem Besucher stehen etwa 75 Kunst- und Kunstgewerbezeitschriften des In- und Auslandes, sowie eine schon jetzt beachtenswerte Bibliothek zur Verfügung; eine Sammlung graphischer Blätter ist im Entstehen begriffen.

Ähnlich, wie seinerzeit der Betrieb der Kunsthalle durch eine Ausstellung eröffnet wurde, so wurden auch die beiden neuen Institute so eingeführt. Es handelte sich diesmal um eine Vorführung internationaler Graphik des neunzehnten Jahrhunderts, wie man sie nicht gleich wieder zu Gesicht bekommen wird. Das Vorwort des Kataloges weist darauf hin, dass es nicht *die* Ausstellung des neunzehnten Jahrhunderts sein will, sondern „dass das einheitgebende Prinzip, auf Grund dessen der Inhalt dieser Ausstellung, so wie er jetzt vor-

liegt, zusammengebracht wurde, sich aus einer bestimmten Geschmacksrichtung ergab, die für die Radierung den Wert in der Unmittelbarkeit und Feinheit des Vortrages, für die Lithographie in der Leichtigkeit und dem Reichtum der Niederschrift, und für den Holzschnitt in der grossartigen Farbigkeit und dekorativen Pracht erblickt." Dieses Prinzip ist in sehr übersichtlicher Weise durchgeführt; etwa 425 graphische Blätter verteilen sich auf fünf Säle, von denen jeder einem bestimmten Land und einer bestimmten Technik eingeräumt ist; und in jedem Saale wieder sind die Werke der einzelnen Künstler zu übersichtlichen Gruppen zusammengefügt, so dass das Auge die individuelle „Handschrift" einer jeden künstlerischen Persönlichkeit deutlich und mühelos erfasst. — Ein Gang durch die Säle, die der Reihe nach der deutschen Radierung, der Radierung und dem Steindruck Frankreichs, der englischen Radierung und dem deutschen Farbenholzschnitt gewidmet sind, zeigt, dass kein Name übergangen worden ist, der für die Entwickelung wichtig ist. Den Höhepunkt bildet entschieden der Saal der französischen Lithographie, die von Boilly, Charlet und Raffet über Delacroix bis zu Gavarni und Daumier in ihrer frühen Periode vorgeführt wird; der farbige Steindruck ist durch gut ausgewählte Blätter von Toulouse-Lautrec, Maurice Denis, Vuillard, Bonnard und Anderen in seiner ganzen Reichhaltigkeit vertreten. Sehr interessant ist ein Vergleich der gross schwarz-weiss zusammengestrichenen Manetschen Lithographie der „Erschiessung" mit dem im Nebenraum aufgestellten Originalgemälde. — Es ist überflüssig, weitere Namen aufzuzählen; es sei nur noch festgestellt, dass die übrigen Säle sich auf einem ähnlichen künstlerischen Niveau halten und dass die Ausstellung in jeder Hinsicht ein würdiges Seitenstück zu der vorjährigen ersten Mannheimer Meisterausstellung bildet. F. P.



HANS VON MARÉES, SELBSTBILDNIS. 1872 — MIT GENEHMIGUNG VON GEORG VON MARÉES, HALLE A. S.
NEUERWERBUNG DES MAGDEBURGER KAISER FRIEDRICH-MUSEUMS

*

MAGDEBURG

Das *Kaiser Friedrich-Museum* benutzte die ihm vom Kommerzienrat Wolff hinterlassene Stiftung von 200000 Mk. dazu, um seinem Mangel an einem bezeichnenden Leibl abzuhelfen. Es wurde das lebensgrosse Porträt erworben, das Leibl 1867 von seiner Schwester gemalt hat. Es vertritt also seine früheste „schwarze" Periode. Dass in dem städtischen Charakter von Museen auch Gefahren liegen können, bewies freilich dieselbe Stiftung: der Wunsch, in der Stadtverordnetenversammlung geäussert, ein Genrebild von Knaus zu erwerben, musste erfüllt werden.

Ferner erhielt das Museum als Geschenk ein Gemälde von Ferd. v. Rayski: Zwei Reiter auf der Flucht vor dem Gewitter. Das Bild ist sehr breit und sicher und mit einem Temperament gemalt, das zu der Betrachtung Anlass giebt, warum wohl Rayski in Deutschland niemals eine rechte Wirkung ausgeübt hat, und warum er nach der kurzen Auferstehung vor 1906 an-

scheinend wieder vergessen worden ist. – Aus der Wolff-schen Stiftung wurden ferner Gemälde von Feuerbach und Marées erworben. Von Feuerbach eine „Nanna mit der Maske“ von 1862, aus dem ersten so fruchtbaren Jahre seiner Bekanntschaft mit der schönen Römerin. Es ist ein lebensgrosses Kniestück, von vorn gesehen, im schwarzen Seidenkleid und mit weissem Burnus. Die Farbe wirkt, da ein Hintergrund von flammendem Pompejanisch-Rot auch einen breiten Raum einnimmt, aussergewöhnlich stark; hält man die Thatsache dagegen, dass das Bild in die Entstehungszeit der Pietà und der ersten Iphigenie fällt, so erscheint diese Farbentrunkenheit bei Feuerbach doppelt überraschend. Die Malerei ist wie immer höchst sorgfältig und schön. – Von Marées endlich kam eines der Dresdener Selbstbildnisse von 1872 in den Besitz des Museums. Es sind nach Meier-Graefe „die objektivsten Selbstbildnisse“ von Marées. Ein wenig stark betont das Brustbild die Selbstironie: aber die Tiefe des Ausdrucks, die Schönheit und der Schmelz der Modellierung lassen es altmeisterlich erscheinen und völlig vollendet. Die Art, wie durchsichtige Lasuren über die Untermalung gezogen sind, ist von stärkster Wirkung.



ANSELM FEUERBACH, NANNA MIT DER MASKE. 1862
NEUERWERBUNG DES MAGDEBURGER KAISER FRIEDRICH-MUSEUMS

P. F. Schmidt.

NEUE BÜCHER



Ein Vermächtnis von Anselm Feuerbach. Herausgegeben von Henriette Feuerbach. Berlin bei Meyer & Jessen 1910.

Achte Auflage. (Unveränderter Abdruck der sechsten Auflage.) Mit einem Vorwort von Hermann Uhde-Bernays.

Seitdem Allgeyer über das Feuerbachsche Vermächtnis gesagt hatte, es sei ihm nur der Wert einzuräumen, „der verklärte Abdruck der Vorstellung zu sein, die von dem Geschiedenen im Andenken der Mutter fortlebte", ist dieses Buch als historische Quelle nur mit grosser Vorsicht gelesen worden. Wohl haben sich manche Stimmen gegen diesen der Mutter gemachten Vorwurf erhoben, vor allen die Wilhelm Weigands, A. v. Oechelhäusers und besonders auch Karl Neumanns, der das Verhältnis zwischen dem „Nachlass" und dem „Vermächtnis" mit den Worten charakterisiert: „abgesehen davon, dass Frau Feuerbach hin und wieder einen Gedanken aus dem Schatze ihres Gedächtnisses eingeflochten . . ." Aber man war doch skeptisch geworden und neigte dazu, das Werk als Wahrheit und Dichtung anzusehen.

Der Feuerbachkenner Hermann Uhde-Bernays, dem wir unter anderm auch den aufschlussreichen Aufsatz über Feuerbach und Couture* verdanken, hat in der Vorrede zur neuen Auflage die Herausgeberthätigkeit Henriette Feuerbachs geschildert. Eine glänzende Ehrenrettung ist das Ergebnis. Gewiss hatte die Stiefmutter, für die das Leben und Schaffen ihres geliebten Sohnes zum Lebensinhalt geworden war, dem ungeordneten Manuskript gegenüber die Pflicht der Auswahl. Dass sie aus diesem schriftlichen Nachlass vorzüglich jene Dokumente zur Veröffentlichung bestimmte, die ihren Helden im reinsten Licht erscheinen lassen, ist ihr gutes Recht, besonders bei einem Menschen, dessen Seelenstimmungen zwischen höchster Seligkeit und tiefster Melancholie schnell auf- und abschwankten. Aber man hat ihr direktere Vorwürfe gemacht, zum Beispiel den, dass sie ganze Stellen zu dem Vorhandenen hinzuerfunden habe – den Vorwurf der Unwahrheit. Weil nicht alle zum Abdruck gelangten Briefe heute noch aufzufinden sind, hat man (vergl. v. Lützows Besprechung des Vermächtnisses in der Kunstchronik Bd. XVII. 1882) kurz auf Fälschung geschlossen. Auch Werner hatte sich dazu verleiten lassen. Uhde-Bernays weist die Haltlosigkeit solcher Beschuldigungen nach und erinnert daran, dass Frau Feuerbach viele Briefe verbrannt und verschenkt hat, dass sie aber laut eigener Äusserung „alle Belege schwarz auf weiss besass" und dass ihr „die Abschriften auf unerklärliche Weise abhanden gekommen seien". Wer die Herausgeberthätigkeit, die dem „Vermächtnis" erst die Form schaffen musste, Schritt für Schritt nachgeht, muss erkennen, dass in diesem Falle das philologische Gewissen keinen Augenblick lang geruht hat. Jeder Gedanke dieses herrlichen Buches ist von Anselm Feuerbach. Dass es möglich war, aus dem verworrenen, kaum leserlichen Konvolut des Manuskripts ein solches Meisterwerk herauszukristallisieren, ist allerdings unbegreiflich. Und es ist keine Phrase, wenn die Mutter schreibt: „Die Arbeit war herzbrechend. Das ganze Leben noch einmal durchlebt, jeden Brief registriert, alle brauchbaren Stellen angestrichen und alle Beilagen zugeschafft und angefügt – so einen Jahrgang nach dem andern von 1845 bis 1879." Zu einer solchen Arbeit ist doch nur die Liebe und die Begeisterung fähig. Und man kann von diesem Buche auch sagen, was Anselm Feuerbach einmal über sein ganzes Schaffen an die Mutter schrieb: „Sind nicht alle Resultate, die ich erzielen werde, zur Hälfte dein und zur Hälfte mein Werk?"

Die neue Auflage wurde genau nach der zweiten abgedruckt, von der Henriette Feuerbach gesagt hatte: „Wie das Buch jetzt ist, so bleibt es für alle Zeit." Man hätte einige falsche Datierungen in den Briefen ja heute korrigieren können. Der Herausgeber hat dies unterlassen, ausdrücklich aus Pietät gegen jenen Wunsch der Mutter. Da diese wenigen auf kleinen Irrtümern beruhenden Datierungen vollkommen belanglos sind, und am Sinn des Buches nicht das Geringste ändern, darf man ihm Recht geben. Auch im übrigen wird man ihm für seine mühevolle Untersuchung sehr dankbar sein. War es doch an der Zeit, dass über den historischen Wert des „Vermächtnisses" endlich einmal volle Klarheit geschaffen wurde. Über seinen menschlichen Wert braucht hier kein Wort hinzugefügt zu werden. —

Die Ausstattung der neuen Auflage ist würdig und einfach. Die Reproduktion des Feuerbachschen Selbstporträts in der Pinakothek ist sehr gelungen.

E. Waldmann.

*

Im Anschluss an diese Anzeige wird es interessieren, auch eine vergessene, 1882 von Conrad Fiedler in der Wissenschaftlichen Beilage der Leipziger Zeitung veröffentlichte Besprechung des „Vermächtnisses" im Auszug zu lesen. Um so mehr als dieser kleine Aufsatz wertvoll nicht nur für die Würdigung Feuerbachs sondern auch für die Conrad Fiedlers ist. Zum Abdruck hat Frau Mary Balling gütigst ihre Erlaubnis gegeben. Auf die Spur der kleinen Arbeit wurde Hermann Uhde-Bernays durch einen Brief von Feuerbachs Mutter an Jul. Allgeyer gelenkt. D. Red.

* Siehe auch in „Kunst und Künstler", das Maiheft dieses Jahres. D. Red.

EIN VERMÄCHTNIS VON ANSELM FEUERBACH

Vor einigen Wochen ist unter obigem Titel ein mässig grosser Band erschienen, welcher Auszüge aus Aufzeichnungen und Briefen von Anselm Feuerbach enthält. Zu wiederholten Malen sind hervorragende Werke Feuerbachs zur Anschauung des Publikums hiesiger Stadt gekommen; Fremdlinge in der Welt modernen künstlerischen Strebens, konnten sie hier keine Heimat finden. Man zollte ihnen Achtung, Bewunderung; man vermochte nicht sie sich anzueignen. Wer jene merkwürdigen Bekenntnisse liest, der wird der Sprache der Worte vielleicht zugänglicher sein, als der Sprache der Formen; die Eindringlichkeit, mit der ihm das tragische Lebensbild des Menschen aus jenen Seiten nahetritt, mag ihm die grosse Welt der Gestaltungen nahebringen und lebendig machen, in der die eigentümlich gewaltige Begabung des Künstlers ihren Ausdruck gesucht und gefunden hat. Eine Vereinigung von Welt- und Naturfreudigkeit mit leiser Schwermut tritt schon zu Anfang hervor; eine Sehnsucht, ein hoffnungsvolles Streben, der Zeit, der Welt etwas zu leisten und zu sein und das dunkle Bewusstsein des Verhängnisses, welches ihn zur Einsamkeit, zur Entfremdung von Zeit und Welt bestimmt hatte. Diese Elemente entwickeln sich in ergreifender Weise zu dem tragischen Konflikt, in dem diese



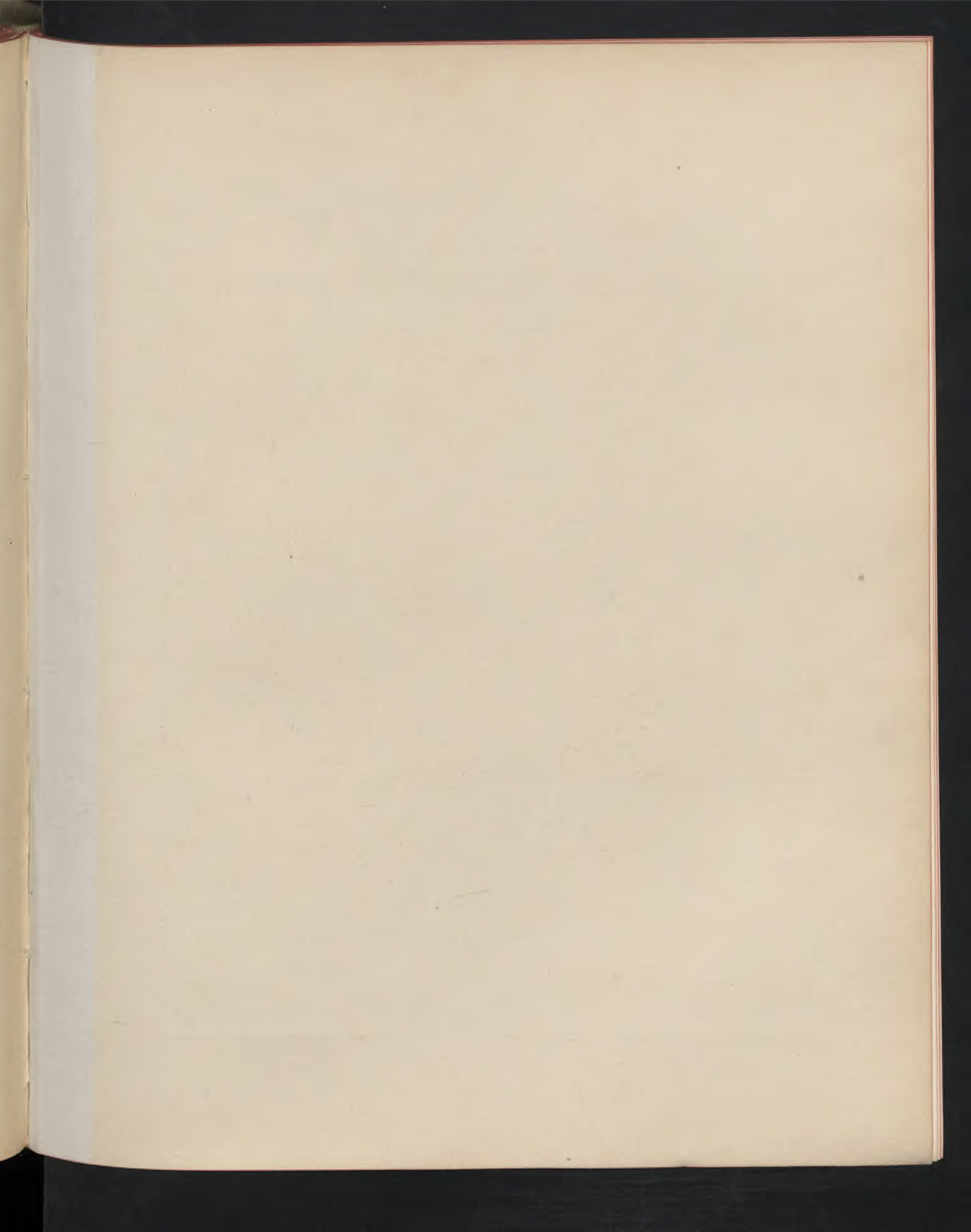
RICHARD ENGELMANN, DIE SCHLUMMERNDE

Existenz kämpfend und leidend sich verzehrte. Immer leidenschaftlicher wächst mit dem Bewusstsein sich entfaltender Kräfte, sich steigernden Könnens, sich zu immer höherem Fluge erhebenden Geistes das Bedürfnis nach Verständnis, das Verlangen der Teilnahme, die Forderung der Anerkennung. Das Gleichgewicht zwischen den heiteren, zuversichtlichen Seiten dieser Natur und ihren reizbaren, schroffen, anspruchsvollen Elementen wird durch eine beispiellose Ungunst der Verhältnisse unwiederbringlich zerstört; immer bitterer wird die Enttäuschung, immer unausgleichbarer der Gegensatz zu der Welt.

Wer im Frühjahre 1880 in der Nationalgalerie zu Berlin die Vereinigung einer grossen Anzahl von Werken Feuerbachs aus seiner frühen bis in seine letzte Zeit sah, den überkam wohl eine Ahnung, dass er in eine Welt eintrat, die einem hohen und einsamen Geiste ihr Dasein verdankte. Eine Art abgeklärten, elegischen Vorwurfs sprach aus diesen Gestalten, ein Zug der Trauer, dass sie so fremd in einer Welt standen, die sie doch hatten erwärmen, begeistern, mit sich fortreissen wollen. Wer das Vermächtnis des Künstlers liest, der wird jenen erhabenen melancholischen Zug, der in seinen Werken immer mehr und mehr hervortritt, je mehr er sich dem Ende seiner Laufbahn nähert, nur allzugut begreifen.

Conrad Fiedler.

NEUNTER JAHRGANG. NEUNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 10. MAI. AUSGABE AM 1. JUNI NEUNZEHNHUNDERTELF
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.





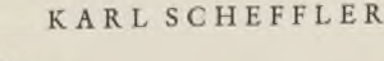
ADOLF MENZEL, FAMILIENSZENE. ZEICHNUNG



MENZEL

IN DER BERLINER NATIONALGALERIE

VON



KARL SCHEFFLER



Die unter Hugo von Tschudi im wesentlichen geschaffene Sammlung von Bildern und Zeichnungen Adolf Menzels nimmt in der Nationalgalerie einen bedeutenden Raum ein. Sie ist heute ebenso das geistige Zentrum der Galerie, wie es früher die Corneliussäle waren, ein Umstand, der den Wandel der Kunstanschauungen mit grosser Deutlichkeit illustriert. Diese Betonung Menzels ist in doppelter Weise gerechtfertigt. Einmal ist dieser Maler unter den Vertretern der Berliner Lokalkunst der wichtigste; und sodann ist er der charaktervollste Anwalt des ganzen norddeutschen Naturalismus um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Menzel war in allem, in seiner Kraft und in seinen Schwächen, eine sehr exemplarische Persönlichkeit. Er hat mit einem merkwürdig vielfältigen Talent, dem ein sprichwörtlich gewordener Fleiss gesellt war, viele Kunstbestrebungen der Jahrzehnte zusammengefasst und hat die lokal begrenzte Berliner Malerei auf ein Niveau gebracht, wo das Lokale sich zum Nationalen, ja zum allgemein Menschlichen schlechthin ausweitet. Das Bemerkenswerteste seiner Eigenart

ist, dass zwei Künstler nebeneinander in ihm waren und dass er anregend auf zwei der Qualität nach sehr verschiedene Kunstdisziplinen zugleich gewirkt hat. Ein Anderer als der alte ist der junge Menzel. Der alte Menzel ist der Vater vieler Irrtümer; der junge Menzel aber ist einer der wichtigsten Schöpfer moderner Ausdrucksformen in der deutschen Malerei. Man darf jedoch nicht den Schluss ziehen, der Künstler hätte mit zunehmendem Alter die Arbeitskraft eingebüsst und darum Minderwertiges geleistet. Im Gegenteil, die physiche Arbeitskraft war im Greise vielleicht stärker noch als im Jüngling. Es hat sich

ADOLF MENZEL, KARRENGAUL. NACH 1840
MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, A. G., MÜNCHEN

die Arbeitskraft nur verwandelt: die ursprünglich produktiven Fähigkeiten sind mehr und mehr reproduktiv geworden. Bis in sein Mannesalter hinein war Menzel ein Gestalter, später wurde er ein von einem ganz seltenen Können bedienter Registrator sichtbarer Dinge; in den ersten Jahrzehnten hatte er die echte malerische Phantasie der alten holländischen Meister, in den letzten Jahrzehnten dagegen lebte er mehr von seinem Wissen, als von der Empfindungskraft. Man sieht das halb tragische Schicksal, wie in einem zwerghaft kleinen Menschen, der sich gedrückt und gedemütigt fühlte und von Jahr zu Jahr aggressiver die Stacheln nach aussen kehrte, der Intellekt ein warmes und reiches Lebensgefühl aufzehrte, wie ein ausserordentlich reges Weltgefühl von einer ungemein scharf und sicher analysierenden Begriffskraft abgelöst wurde. Auch in dieser Zwiespältigkeit ist etwas Typisches, auch hier repräsentiert Menzel für seine Zeit. Denn durch das ganze neunzehnte Jahrhundert begegnet man der Erscheinung, dass sich die malerische Anschauungsfähigkeit in jungen Talenten oft frisch und unbefangen entfaltet hat, dass in dem Maasse aber, wie das Leben vorrückte, die subalterne Genauigkeit und das gegenständlich gerichtete Denken die Herrschaft usurpiert haben. Schuld ist in jedem Fall der Geist der Zeit gewesen, der von der Kunst immer nur das ewig Gestrige wollte, weil er, um die Mitte des Jahrhunderts, vor allem mit materiellen Wirtschaftssorgen und Interessen praktischer Nationalpolitik beschäftigt war und den Abglanz profaner Gesinnungen auch in der Malerei forderte. Menzel sprach für viele seiner Genossen, als er später erklärte, er hätte verhungern müssen, wenn er zu malen fortgefahren hätte, wie in seiner Jugend. Es ist nicht abzusehen, welch ein Künstler Menzel geworden wäre, wenn die Zeit seinen genialen Instinkten nicht entgegen, sondern ihnen verbündet gewesen wäre; denn dem Talent nach ist dieser merkwürdige Preusse nur den sehr Begabten grosser Kunstepochen zu vergleichen.

Deutlich sieht man in der Nationalgalerie den Breslauer, der als Lithographenlehrling von seinem Vater die Handwerksgrundlagen gelernt, der sich autodidaktisch, mit spartanischer Selbstzucht hinaufgearbeitet hatte und der, als er zu malen begann, schon die einzig dastehenden Illustrationen zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Grossen hinter sich hatte, als einen intellektuellen Schüler Franz Krügers beginnen. Die in einen zwerghaften Körper gepresste, fast dämonische Arbeitskraft, die im Gegensatz zu der Blechens nicht extensiv, sondern ganz intensiv war, gab sich von vornherein über das Handwerkliche der Kunst im Sinne Krügers strenge Rechenschaft. Das zeigt das Damenbildnis von 1838 (Nr. 992 des amtlichen Kataloges), das also im dreiundzwanzigsten Jahre gemalt ist und das, ganz in der Art Krügers, mehr noch eine kolorierte Zeichnung ist als eine Malerei. Und es deutete unmittelbar auf die Pferdebilder Krügers dann auch der „Karrengaul" von 1840 (Nr. 972). Nur ist in Menzels Studie bereits eine grössere Freiheit und Unmittelbarkeit. Die Krügersche Sachlichkeit und Ge-



ADOLF MENZEL, BILDNIS VON FRÄULEIN F. ARNOLD. 1845



ADOLF MENZEL, ABENDGESELLSCHAFT. UM 1848 MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, A. G., MÜNCHEN

treulichkeit ist durch Pikanterie im Vortrag, durch eine das Unmittelbare ergreifende Charakteristik belebt und vertieft. Auch koloristisch ist die Phantasie schon lebendiger. Merkwürdig eindrucksvoll ist, zum Beispiel, der rote Ton, der halb im Hintergrund, halb in der wehenden Mähne ist.

In der fünfjährigen Pause, die zwischen diesen ersten Malversuchen und dem Bildnis des Fräulein Arnold und dem „Balkonzimmer" liegen, ist Menzel dann ebenso geheimnisvoll schnell ein Meister geschmeidiger Malkunst geworden, wie vorher ebenso unerklärlich aus dem Lithographenlehrling der unsterbliche Illustrator des Kuglerwerkes geworden war. In dem Porträt (Nr. 974) ist immerhin noch viel Krüger, ja, sogar viel von dem um sechzehn Jahre älteren Berliner Porträtisten Eduard Magnus; doch sind die Einflüsse das Provinziellen nun entkleidet. Es ist eine freie und sichere Beherrschung in dem Bild, wie man sie bei alten Meistern trifft. Man spürt zwar noch ein wenig, wie von ferne, ein Element des Professionsmässigen; die Art aber, wie Hals und Brust gemalt sind, wie die sichere Konstruktion malerisch mit einer zarten Haut bedeckt worden ist, zeugt von einer Reife, wie Krüger sie nur in seinen besten Porträts gehabt hat. Als ein neuer Meister erscheint Menzel dann aber in dem im gleichen Jahr gemalten „Zimmer in der Schönebergerstrasse" (Nr. 845) das gemeinhin das „Balkonzimmer"* genannt wird. Dieses herrliche Werk hätte eine neue Art von Malerei in Deutschland hervorbringen müssen, wenn sein Wert rechtzeitig erkannt worden wäre. Es ist ein Umstand, der zu philosophischem Erstaunen nötigt, dass selbst Menzel Bilder wie dieses zur Hälfte immer nur als Gelegenheitsarbeiten gewertet hat, dass er die Bilder höher schätzte, in denen mehr nachweisbare fleissige Arbeit steckte. Er misstraute der leichten Entstehungsweise dieses „Balkonzimmers". Und doch ist es eben die schnelle Niederschrift lebendiger Daseinsempfindungen, ist es das spontan gegebene Lebensglück, was vor diesem Bild so unmittelbar zündet. Später hat Menzel oft vielfältig zum Verstand gesprochen; hier spricht er einfältig zum Gefühl. Ein kostbar schimmerndes kleines Meisterwerk! Wie hell und reinlich, wie selbstverständlich leicht hingeschrieben, wie sinnlich morgenfrisch gesehen und saftig breit gemalt! Alle Töne klar und herzhaft, wie die Natur sie erschafft. Es leben die Stühle und die wehende Gardine, es lebt das Spiegelbild und es zittert die graugrüne Wand vor innerem Leben. Die Sonne leuchtet, das Glas spiegelt, die Töne funkeln harmonisch zusammen: alles singt von der Schönheit des Daseins an sich. Es ist das Innerste einer Interieurstimmung gemalt, es ist im Innenraum das

* Siehe „Kunst und Künstler", Bd. II, S. 444.

Wetter von draussen gegeben. Da giebt es keine Schwärze; jedes Licht, jeder Schatten ist ein Ton. Es fliesst das farbige Licht vom Braun zum Rot hinüber und vom Grüngrau zum Weiss; und eine unendlich leichte und freie Technik rhythmisiert diese farbige Morgenschönheit durch das Tempo ihres Pinselschlags. Dieses Bild ist ein Vierteljahrhundert vor Manet gemalt und wirkt doch wie ein Manet aus dessen bester Zeit — wie das „Landhaus in Rueil" etwa (Nr. 952). Als Menzel dieses kleine Werk schuf, da war in seiner Hand ein Schicksal europäischer Kunst. Zehn Jahre lang hat er es in seiner Hand gehalten, wenn auch die heitere Höhe dieses wie an einem einzigen glücklichen Vormittag gemalten Bildes selten nur wieder erreicht worden ist; um nach dieser Periode das Geheimnis dann zu verlieren, man weiss nicht wie.

In dem „Bauplatz mit Weiden" von 1846 (Nr. 986) ist bei weitem nicht die Geschlossenheit der natürlichen Niederschrift wie im „Balkonzimmer". Es ist, als sei dieses Bild in Etappen entstanden, als hätten verschiedene Anschauungsweisen daran gemalt. Die Weiden sind eine ausgezeichnete, etwas kokett spitzige Studie für sich (die zeichnende Pinselmanier des alten Menzel ist ein wenig schon darin), und der Neubau ist ein anderes Bild. Doch dringt, trotz dieses Nebeneinanders, trotz einer gewissen Giftigkeit der Farben, soviel Naturstimmung hindurch, dass man sich sagt: was für ein herrliches Motiv muss es gewesen sein! Ein schönes kleines Bild im Bild findet sich dann noch in der linken Ecke, wo ein Pferd im Baumschatten grast. Malerisch mehr geschlossen ist der „Blick auf Hinterhäuser" (Nr. 994), weil es sich wieder um eine Gelegenheitsarbeit handelt, der die Gefahren der letzten Ausführung fern blieben. Nicht zuletzt wirkt auf den Betrachter freilich der Reiz des Unfertigen. Menzel hat im Hintergrund mit dem Malen der roten Dächer und hellen Hauswände begonnen und hat dabei die Töne mit einer so feinen künstlerischen „Richtigkeit" getroffen, dass Liebermann später gerade aus solchen Vorbildern viel Wertvolles für sich abgeleitet hat. Doch hat der Maler mit den Gärten und Bäumen im Vordergrund dann nicht gleich fertig werden können und es bei einer Untermalung bewenden



ADOLF MENZEL, BAUPLATZ MIT WEIDEN. 1846 MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, A. G., MÜNCHEN



ADOLF MENZEL, BLICK AUF DEN PARK DES PRINZEN ALBRECHT. 1846 MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, A. G., MÜNCHEN

lassen, deren Neutralität dem Betrachter nun eine Ergänzung mittels der Phantasie mehr erleichtert, als wenn falsche Tonwerte überwunden werden müssten.

Eine merkwürdige Arbeit aus dem Jahre 1846 ist der „Falke auf eine Taube stossend" (Nr. 981), die für einen Schützenverein als Scheibenbild gemalt worden ist und die früher zahlreiche, jetzt ausgebesserte Kugellöcher aufwies. Also ein Atelierbild, eine mehr dekorative Improvisation. Woher es auch kommt, dass das Blau des Himmels ganz eine Palettenfarbe ist. Aber ein Bild doch mit einem grossen Zug und mit einer fast altmeisterlichen Bravour heruntergemalt. Interessant ist ein Vergleich mit den Guascheblättern des bekannten Kinderalbums. In den Köpfen der Taube und des Falken kündigt sich bereits die geschickte Pinseltechnik an, die sich später so sehr Selbstzweck wurde und die sowohl zu den espritreichen Auslegungen passt, die der alte Menzel malend von der Natur zu geben wusste. Dieselbe Technik findet man dann veredelt aber auch in dem ergreifenden Kopf eines toten Pferdes von 1848 wieder (Nr. 993). Wie denn Menzel immer mehr oder weniger zwischen inniger Hingabe an den Eindruck und der Lust an einer kapriziösen Darstellungsweise geschwankt hat. In diesem Pferdekopf überwiegt die selbstvergessene Studienarbeit. Man betrachte die unendlich wahr und nuancenreich Ton an Ton setzende Primamalerei, besonders der Maulpartie und die Art, wie die hellen Töne aus dem gelblichen Malgrund entwickelt



ADOLF MENZEL, PFERDEKOPF. 1848 MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, A. G., MÜNCHEN

worden sind. Nur Trübner hat im Deutschland der nächsten fünfzig Jahre einen Pferdekopf so zu malen verstanden.

In diese Periode gehört auch der freilich 1876 überarbeitete und dann mit etwas aquarellartig bunten „Staffagen" versehene „Palastgarten des Prinzen Albrecht" (Nr. 1107). Es ist viel weiche atmosphärische Wahrheit in dieser Naturschilderung, vor allem dort, wo sich die Luft und die Gegenstände berühren. Nur ist der Naturausschnitt zu gross genommen. Das Auge kann das Ganze nicht mit einem Blick bewältigen, es muss wandern, von der malerischen Tiefe des Gartens hinauf zur malerischen Weite der Gipfel und des Himmels. Es ist, als hätte der Maler in seiner Atelierhöhe noch zu nahe vor dem Motiv gesessen. Organisch zu diesem Bild gehört das mehr skizzenhafte, aber eben darum in der Gesamtwirkung geschlossenere „Blick auf den Park des Prinzen Albrecht" (Nr. 1106). Es ist eine jener Arbeiten, von denen gesagt wird, sie seien entstanden kurz nachdem Menzel in Berlin eine Ausstellung von Werken des Engländers Constable gesehen hatte. In der That ist ein Constablesches Element nicht zu verkennen; doch ist der Einfluss gleich auch persönlich übersetzt. So kommt es, dass dieses Stück Luft- und Himmelsmalerei — ebenso wie bei der „Wolkenstudie" etwa (Nr. 982) — in der Mitte steht zwischen Impressionismus und deutscher Studienmalerei des neunzehnten Jahrhunderts. Der Berliner Blechen und der in Dresden lebende Norweger Dahl haben ähnlich Himmelsstudien gemalt. Auf Constable weist auch die interessante Landschaft an der „Berlin-Potsdamer Bahn" von 1847 (Nr. 780). Es ist die für den Engländer charakteristische etwas gedrückte Erdenschwere, das holländische Element seiner Landschaftskunst, darin.



ADOLF MENZEL, BLICK AUF HINTERHÄUSER. UM 1847 MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN A. G., MÜNCHEN

Das Bild wirkt im wesentlichen durch das Zeichnerische, fast könnte man sagen, das Illustrative des Motivs; malerisch erscheint es mehr wie eine sehr glückliche Untermalung. Es ist in dieser Landschaft mit der eindrucksvollen Baumsilhouette links und der dominierenden Kurve des Schienenstranges aber viel kluge und ursprüngliche Originalität und viel Stimmungskraft.

Dem schönen Gelingen des „Balkonzimmers" kommt das „Schlafzimmer" nahe (Nr. 977). Ein bis zum Wagnis geistreiches Motiv: ein schmales, einfenstriges Zimmer, ganz aus der Tiefe gesehen,



ADOLF MENZEL, DIE BERLIN-POTSDAMER BAHN. 1847 MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, A. G., MÜNCHEN

so dass der Blick am weissverhängten Bett vorbei und vorüber an einer Fensterecke, worin man den Schattenriss eines Menschen erblickt, zum Fenster hinausgeführt wird, hinüber zu roten Dächern und einem Stück Himmel. Das „Balkonzimmer" ist natürlicher, einfacher und freudiger; doch auch in diesem „Schlafzimmer" ist dieselbe hohe Malkultur an der Arbeit gewesen. Reizend ist die helle farbige Landschaft draussen gegeben und glänzend gemalt sind das Bett mit der faltigen weissen Decke und die Wände. Die Gegenstände leben in der tonigen Interieurdämmerung. Eine besondere und in der Folge nicht wieder zu vergessende Note ist die dunkle, fast gespenstisch körperlose Silhouette der Gestalt am Fenster.

Zu den glücklichsten Schöpfungen gehört ferner die „Abendgesellschaft" (Nr. 976), ein Familienbild, in dem das Gelegentliche wieder zu etwas bleibend Gültigem geworden ist. Im Format herrscht eine sehr entschiedene Breitentendenz. Das Schönste innerhalb der lebendigen und sehr fein komponierten Arbeit ist eine edle, ungesuchte Tonigkeit, deren Dominante, neben dem Graugrün der Wand und dem neutralen Dunkel der Kleidung, ein gedämpftes Rot und das Weiss des Tischtuches, der Lampen und des Kopftuches sind. Wunderschön ist im besonderen, wie sich die Frau rechts in den Halbschatten gewissermassen innig hineinschmiegt. Eine behagliche Familientischempfindung ist restlos ins Malerische übersetzt worden. Die fast bissige Selbstironie, womit Menzel sich selbst im Vordergrund in der Rückenansicht gemalt hat, wird ganz aufgesogen von der Gesamtharmonie. An den Menzel solcher Bilder zumeist hat Liebermann später angeknüpft; durch solche Dokumente phantasievoller Wirklichkeitsanschauung und Naturübersetzung ist er vor allem ein Traditionsbildner geworden. Nicht ganz überzeugend ist das Lampenlicht gegeben. Doch kommt der Verzicht auf naturalistische Beleuchtungseffekte der Harmonie des Ganzen zugute. Denn indem Menzel den leuchtenden Punkt der Lampe nicht heller erscheinen liess als das beleuchtete Tischtuch, blieb er vor den Gefahren bewahrt, die fast nie vermieden werden, wenn der Maler es wagt, eine Lichtquelle im Bilde darzustellen.

Mitten hinein in diese Periode freier Gestaltung fällt dann die Entstehung der populären „Tafelrunde Friedrichs des Zweiten in Sanssouci" (Nr. 218). Dieses Bild zeigt plötzlich, wie ein Programm, was Menzel in der Folge gewollt hat. Es ist, als sei dieses Werk entstanden in einem ehrgeizigen Zusammenraffen und Selbstbesinnen, aus der Erwägung etwa: so kann es nicht weitergehen, ich muss das Publikum mit anderen Mitteln zwingen, mich anzuerkennen. Menzel machte sich bereit, unbefriedigt von dem stillen Schaffensglück, das in seinen kleinen Jugendbildern ist, ein Geschichtsmaler grossen Stils zu werden. Und es lag nahe, dass er zu den Stoffen zuerst dann griff, die dem Zeichner des Kuglerwerkes in jeder Weise vertraut und geläufig waren. Die „Tafelrunde" ist das erste jener geistreich erzählenden Bilder geworden, denen Menzel in der Folge den Ruhm eines Preussenmalers, den Exzellenztitel und eine ausserordentliche Popularität verdankt. Leider aber auf Kosten jenes bleibenderen Ruhmes, den ein Werk wie das „Balkonzimmer" seinem Schöpfer einbringt. Bisher hatte in Menzels Bildern die Kunst der Malerei souverän immer geherrscht; nun begann sie zu dienen. Dem Stoffinteresse, der historischen Erzählungskunst, dem dargestellten Gegenstand. In der „Tafelrunde", so bewunderungswürdig darin das darstellende Können ist, so ausserordentlich einzelne Teile gemalt sind, ist nicht mehr mit Farbe und Ton, mit Licht und Schatten um kosmischer Wirkungen willen komponiert, sondern Licht, Farbe und Linie sind nur noch kluge Diener einer im wesentlichen illustrativen Absicht. Es soll ein Stück Historie erzählt werden. Und weil der Zweck das geschichtliche Genrehafte ist, so tritt an Stelle des sich selbst bezweckenden Kolorismus ein Kolorieren der Gegenstände, so tritt an Stelle der Stimmung gebenden Tonigkeit das Nebeneinander von Lokalfarben, so haben Licht und Schatten nur noch die Aufgabe, die Illusion zu unterstützen. Beste Ateliermalerei! Das Organische aber, was die Kunst zu einer zweiten Natur macht, ist dahin. Dieses Bild ist ausserordentlich studiert, aber nicht innerlich geschaut; es ist ein erstaunliches Können darin, aber nicht Schöpfungskraft; es bereitet nicht mehr Liebermanns Kunst und eine lebendige moderne Malerei vor, sondern den Ateliernaturalismus patriotischer Schlachtenmalerei.

In dem „Flötenkonzert" (Nr. 219), das nach zwei Jahren der Tafelrunde folgte und ein Motiv desselben Stoffkreises behandelt, vertiefte Menzel seine Kunst wieder mehr nach der Seite unmittelbarer malerischer Anschauung. Auch dieses ist ein Werk subtiler Atelierkunst; doch führte das Atelierstudium in diesem Fall zu weitaus wertvolleren Ergebnissen, weil das Wesentliche im Motiv des Bildes, das Problem abendlicher Kerzenbeleuchtung, recht eigentlich ein malerisches Problem ist. Die Darstellung des reichen Lichteffekts, in dem von einer um den musizierenden Friedrich versammelten Hofgesellschaft erfüllten Saal, war das Wichtigste.



ADOLF MENZEL, FRAU CLARA SCHMIDT VON KNOBELSDORFF. 1849
MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, A. G., MÜNCHEN

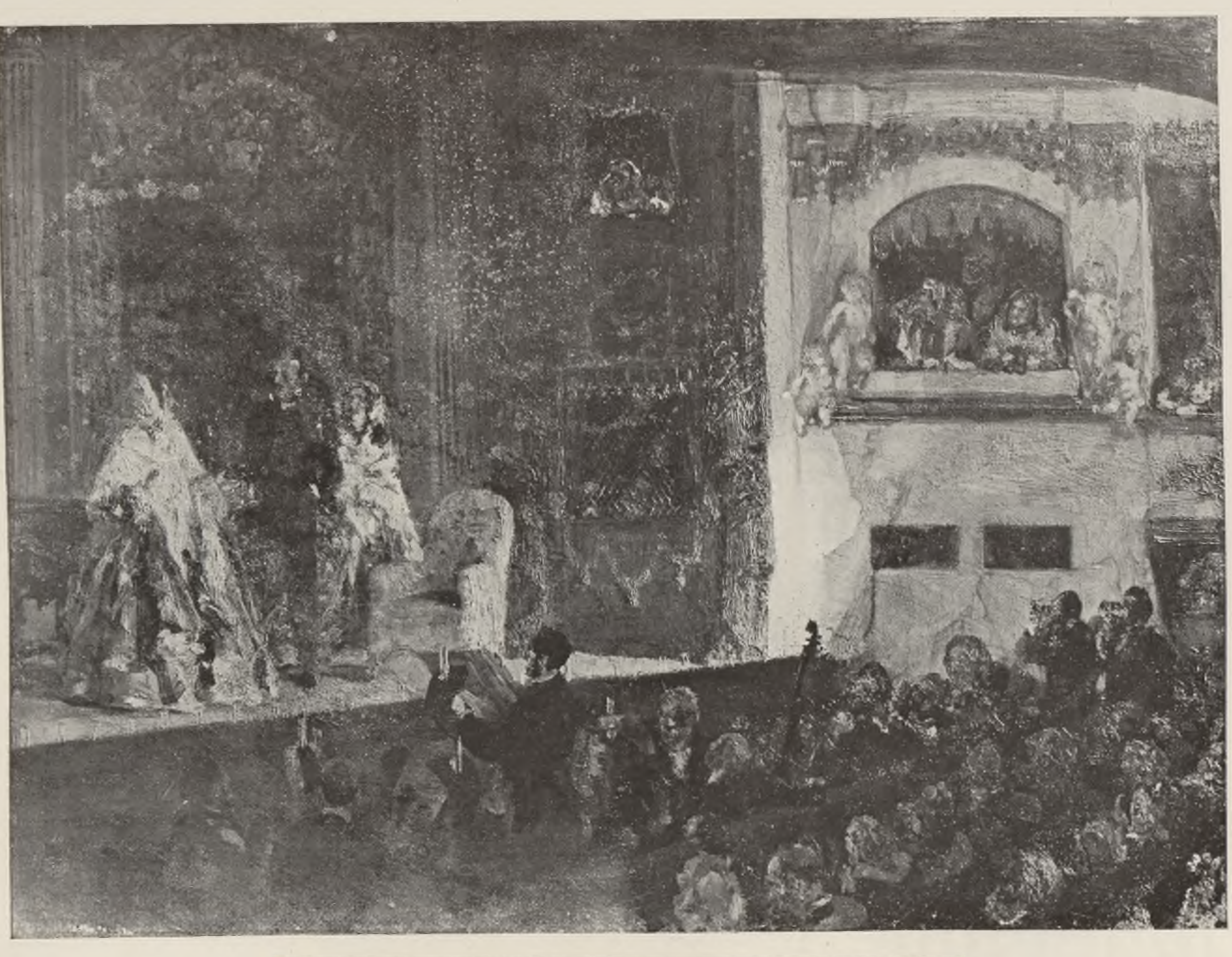
Dem Studien- und Beobachtungsgenie Menzels ist es in diesem Fall gelungen, einen schönen, wahren und überzeugenden Gesamtton in das Bild zu bringen, die Licht- und Schattenpartien wirkungsvoll gegeneinander zu stellen und die einzelnen Figuren gut zu plazieren. Das Werk lässt ziemlich kalt, weil immerhin auch hier die Historie gemeint ist; dennoch wird diese Arbeit bleiben, weil sie ein Werk guter Malerei ist. Die einzelnen Köpfe sind wie bester Krüger; im Ganzen aber ist eine fast holländische Stilkraft. Und in gewissen Partien, wie in den sehr graziös gegebenen hellen Frauengestalten auf dem Sofa im Hintergrund, siegt das Geheimnis der farbig im Atmosphärischen schwimmenden Erscheinung vollständig über das Personalinteresse.



ADOLF MENZEL, HINTERHAUS UND HOF. 1846
MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, A. G., MÜNCHEN

Der Reihe früherer schöner Bilder schloss sich nach diesem Intermezzo dann die Atelierwand aus dem Jahre 1852 wieder an (Nr. 987). Menzels Geistreichtum ist dort wieder der guten Malerei um ihrer selbst willen verbunden. Das Witzige ist darin, dass Menzel die Gipsglieder so aufgehängt hat, als wären es Teile einer vollständigen menschlichen Figur. Dieser Scherz ist von dem Maler später — in den Rüstungen zum Beispiel — ja oft noch variiert worden. Die hohe malerische Qualität des Bildes aber liegt in der Art, wie der kalkig weisse Gips malerisch-tonig gemacht und zur Wand gestimmt ist, so dass ein schönes Farbenspiel von saftigem Braun und gelblichem Grau entstanden ist, ohne dass doch die Wahrheit gelitten hat. Die Muskel- und Tonstudie ist zu etwas Höherem emporgehoben; sogar in diese toten Dinge ist das Leben des Kosmischen gelegt worden. Man könnte von einer Romantik der Schlagschatten sprechen. Dadurch rückt dieses Bild jener Reihe zu, die durch Rembrandts „Geschlachteten Ochsen" eröffnet worden ist.

Es folgte dieser Schaffensperiode eine Reise nach Paris. Und in der Berührung mit Courbet und mit anderen französischen Malern, die dasselbe wollten, was vorher schon der Maler des „Balkonzimmers" gewollt hatte, stellte Menzel das Vertrauen zu seinem Jugendwollen und seine frühe Meisterschaft zeitweise wieder her. Zu den reifsten Früchten dieser Reise gehören die beiden Bilder „Polizist und Dame im Tuileriengarten" (Nr. 971) und das „Théâtre gymnase" (Nr. 984), beide aus dem Jahre 1856. Beide sind Improvisationen und gehören, trotzdem der Einfluss französischer Malerei unverkennbar ist, ja, man möchte paradox sagen: eben darum, zu den am meisten charakteristischen Werken des Berliner Meisters. Die Szene aus dem Tuileriengarten lässt in ihrer fast grotesken Skizzensicherheit von fern an den Zeichner Daumier denken; aber auch von Manet ist einiges schon vorweggenommen. Das Bildchen ist mit den sparsamsten Mitteln gemalt, nur mit einer geschickten Untermalung und einigen pastos aufgetragenen Tönen. Der wesentliche Extrakt des Pariser Aufenthaltes ist jedoch im „Théâtre gymnase" niedergelegt. Neben dem „Balkonzimmer" ist dieses Bild ein Hauptwerk Menzels und ein kleines Wunder innerhalb der deutschen Kunst zwischen 1850 und 1860. Von erstaunlicher Weisheit ist die Organisation des dominierenden Rot. In den Logenwänden ist der volle Klang der vom Abendlicht bestrahlten Lokalfarbe gegeben; von dort fliesst die Harmonie durch den ganzen Zuschauerraum, in den Köpfen aufblitzend und abklingend, von den Dunkelheiten zugleich aufgelöst und zusammengehalten. Der Standpunkt konnte nicht glücklicher gewählt werden. Die schräg im Bild stehenden Bankreihen und die Linie der Rampe geben den Schatten gewissermassen die Kompositionsgrenzen. Schon der Ausschnitt hat etwas durchaus Zwingendes. Um so mehr als die Situation auf



ADOLF MENZEL, DAS THÉÂTRE GYMNASE. 1856 MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, A. G., MÜNCHEN

der Bühne nicht im geringsten dramatisch behandelt, sondern nur mit Rücksicht darauf angesehen ist, was sie für die Zustandsschilderung des Ganzen bedeutet. Wie ein Edelstein steht sodann in dem lebendigen Gewoge von roten, gelben und braunen Tönen das Blau des Kleides einer Schauspielerin. Dieses Blau war ein schönes Wagnis. Ein nicht ganz gelungenes Wagnis, aber ein so echt künstlerisches, dass man sich aufs höchste immer davon angeregt fühlt. Als Ganzes ist diese Arbeit ein Stück wundervoller Primamalerei (nur die Köpfe sind kurz vor dem Tode Menzels übermalt worden), das um so bedeutungsvoller erscheint, weil das Bild vollständig aus dem Gedächtnis gemalt worden ist. Welche Talentfülle war doch in diesem merkwürdigen Manne, wie unbekümmert und kühn muss er beim Malen dieses kostbaren Werkes gewesen sein, wie überzeugt und hingerissen vom Erlebnis des Auges!

Um so schmerzlicher ist es, dass er diese hohe Meisterschaft später, im Milieu des zur Grossstadt werdenden, der echten Kunstkultur sich immer mehr entfremdenden Berlin, für nichts achtete und den Zielen seiner „Tafelrunde“ weiter nachging. Schon um 1858 ist die entscheidende Wendung eingetreten, als der Maler des „Théâtre gymnase“ als preussischer Historienmaler eine „Ansprache Friedrichs des Grossen vor der Schlacht bei Leuthen“ in grossem Format zu malen unternahm (Nr. 975). Wie das Bild nun dahängt, zur Hälfte nur fertig und der ergänzenden Phantasie des Betrachters viele Möglichkeiten lassend, ist neben dem Akademischen eine gewisse Gewalt darin. Mit einer stillen Ergriffenheit ahnt man den grossen Maler Menzel in der Schneelandschaft des Hintergrundes. Wie es scheint, hat sich der Künstler nicht gleich zur Historienmalerei zurückfinden können; und der Zwiespalt zwischen Anschauung und Begriff hat ihn den Pinsel aus der Hand legen und schon Begonnenes wieder abkratzen lassen.

Um 1870 hat Menzel die innere Wandlung vollendet. Der Zweifel ist vorüber. Das bezeichnet



ADOLF MENZEL, POLIZIST UND DAME IM TUILERIENGARTEN. 1856
MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, A. G., MÜNCHEN



ADOLF MENZEL, ANSPRACHE FRIEDRICHS DES GROSSEN AN SEINE GENERALE VOR DER SCHLACHT BEI LEUTHEN. 1858

MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, A. G., MÜNCHEN

sehr charakteristisch das zum Zweck der Reproduktion schwarz-weiss gemalte Bild „Heinrich VIII. tanzt mit Anna Boleyn" (Nr. 983). Auf diesem Bild ist, wie auf allen folgenden, was die Mienen, die Gestalten durch ihr Handeln sagen, wichtiger, als was die Dinge als Erscheinungen sagen. Es ergibt sich daraus mit innerer Konsequenz, dass die Malweise Menzels mehr und mehr zeichnerisch wird. Der Künstler beginnt mit seinen Ameisenaugen das Leben zu photographieren, nachdem er es mit kritischem Intellekt betrachtet und mit Zügen des Grotesken aus seiner Begriffswelt entlassen hat. Menzel gibt nun das Modell an sich, mit allem Detail; zugleich aber spasst er in seiner Weise mit dem Modell. Wie Krüger einst seine Paradebilder gemalt hatte, mit vielen bekannten Berliner Persönlichkeiten als Vordergrundsstaffage, so malte Menzel nun um 1871, nachdem er weit doch schon über Krüger hinausgelangt war, seine „Abreise König Wilhelms zur Armee" (Nr. 490), ein historisches Genrebild, zerpflückt in lauter Modelldetails, ganz illustrativ und chronistisch. Auf Kosten der guten Malerei, die nun auf die Stufe virtuoser Wirklichkeitsschilderung hinabsinkt. Menzel wird populär, indem er den besseren Teil seiner Begabung preisgiebt.

In dem berühmten „Eisenwalzwerk" von 1875 (Nr. 220) hat sich das gestaltende Temperament vollständig in ein photographierendes Können verwandelt. Dieses Bild ist ein Werk des modernen Naturalismus in der schlechten Bedeutung des Wortes. Darum ist es so unruhig, zerrissen und aus vielen Handlungen zusammengesetzt. Eine schwierige Aufgabe, die nur der Impressionist des „Théâtre gymnase" hätte lösen können, ist hier von einem unendlich gewandt und gründlich malenden Illustrator ergriffen worden. Den höheren Menschen lässt dieses eminente Kunststück malerischer Naturabschrift ganz kalt; denn er sieht für sich selbst die hier dargestellten Dinge vor der Wirklichkeit geschlossener, edler, stärker als der Maler. Wo er in dem Künstler also einen Führer zu ewig neuer Anschauung sucht, wird er Diesem, ohne es zu wollen, zu einem tadelnden Richter. Und in derselben Weise dient eine im einzelnen noch sehr qualitätreiche Malerei dem Gegenständlichen in dem „Ballsouper" (Nr. 985). Was man sieht, ist ein vielfältiger Bericht von den Festlichkeiten am Hofe Kaiser Wilhelms des Ersten. Erstaunlich genug, dass Menzel bei so gehäuften Einzelheiten noch soviel Gesamtton und Einheitlichkeit herausgebracht hat. Das ist eine Art von negativ arbeitendem Genie und beweist eine ganz seltene Instrumentierungskunst. Früher war das Licht in Menzels Bildern da, um zu leuchten und malerisch zu fluten; in diesem „Ballsouper" ist es nur noch da, um mit tausend Blitzlichterchen virtuos gemalt zu werden. Ein fast leeres, sonniges Zimmer mit wehender Gardine: das malte Menzel zwischen 1840 und 1850; ein Admiral, der, im Gedränge von hunderten ähnlich Beschäftigten, den Hut zwischen die Beine geklemmt hat, Teller und Glas in einer Hand balanciert und die Gabel ängstlich in der anderen hält: das interessierte Menzel nach 1870. — —

Die Nationalgalerie besitzt etwa zweitausend Zeichnungen, Gouaschemalereien usw. von Menzel. Das Studium dieser Blätter wird dem Betrachter zu einem der schönsten Erlebnisse, die die neuere deutsche Kunst darbieten kann. Denn da Menzel seiner Anlage nach mehr noch Zeichner als Maler, mehr eine Schwarz-Weiss-Natur als ein farbig denkender Künstler war, so wird die Eigenart dieses Lebens in allen Höhen und Tiefen vor den Zeichnungen nur um so deutlicher. Es befinden sich in der Zeichnungssammlung der Nationalgalerie von Menzel vor allem eine grosse Reihe von farbigen Studien zu den vielen Porträts des Krönungsbildes, Produkte zum Teil eines ganz ungewöhnlichen malerischen Temperaments, das andeutend ein Wesentliches zu geben weiss, zum Teil aber auch Werke akademisch lebloser Genauigkeit. Man findet sodann gezeichnete Porträts von Familienmitgliedern aus allen Jahrzehnten, zum Teil von einer sachlichen Genauigkeit und liebenswürdigen Grazie, die sich neben Ingres stellen können; es giebt farbige Zeichnungen, die man einst werten wird, wie heute Terborch und Degas. Und es giebt Gelegenheitsimprovisationen, in denen der Witz Menzels mit glänzender Raschheit und Knappheit zutage tritt. Die Fülle der Motive, die Fähigkeit Gesehenes charakteristisch schwarz-weiss darzustellen, scheinen unerschöpflich. Soldaten, Pferde, Uniformen, Sattelzeug, Interieurs, Architekturen, ganz und in vielen Details, Baumstudien, Landschaften, Wagen, Ornamente, Kostüme, Tierstudien, — darunter geistreich feine Blätter aus dem bekannten Kinderalbum, — Möbel und Gerät mannigfacher Art, Modellstudien und Einzeldarstellungen von Händen, Köpfen oder Gewandteilen und endlich dann eine ganze Reihe von Kompositionen bildartigen Charakters. Alles immer gleich ins Hundertfache, so dass die Fülle über-

wältigt. Zuerst bestaunt man den ungeheuren Fleiss, dann bewundert man die Geschicklichkeit und das Feinmechanikerkönnen, und endlich, wenn man sich auf eine Auswahl der Ursprünglichsten beschränkt, entdeckt man das Genie. Denn auch der Zeichner Menzel ist zwiespältig wie der Maler. Es giebt einen Registrator und einen schöpferischen Gestalter. Neben äusserster Genauigkeit begegnet man der kühnen Impression, neben dem erschöpfend Skizzistischen dem peinlich Ausgeführten, aber Leeren. Man sieht den Abglanz eines Lebens, das neunzig Jahre gewährt hat und immer Arbeit und Mühe gewesen ist, das aber schön und köstlich gewesen ist, eben weil nicht eine faule Stunde darin war, und das zur Ehrfurcht noch nötigt, selbst dort, wo man einen verderblichen Irrtum der Zeit daraus hervorgehen sieht. Denn so gross ist das Talent Menzels, dass selbst in seinen misslungensten Bildern und Zeichnungen immer noch ein gewisses Geheimnis ist, wie es nur die elementare Persönlichkeit mitzuteilen weiss. In dieser ganz sachlich nüchternen preussischen Wirklichkeitskunst ist eine leise, tief hinter dem Profanen versteckte Dämonie. Ein eiserner Wille, die ganze Welt der Erscheinungen innerhalb einer bestimmten Lebenssphäre mit japanischem Scharfsinn und holländischer Sinnlichkeit zeichnerisch-malerisch zu meistern, steht hinter diesem zwiespältigen Lebenswerk. Und dieser Wille ist es, der auch den Altersirrtum Menzels in gewisser Weise legitimiert und der den Berliner Meister zu dem Platz im Zentrum der Nationalgalerie berechtigt.



ADOLF MENZEL, DAS BALLSOUPER. 1878 MIT GENEHMIGUNG DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT, BERLIN



ANSELM FEUERBACH, SELBSTBILDNIS (VOR 1846)

JUGENDBRIEFE ANSELM FEUERBACHS
AN SEINE ELTERN

Düsseldorf 1846.

. . . . Ich war bei Sohn, er wollte fast vergehen vor Artigkeit, als ich ihm die Abhandlung übergab, er fühlte sich sehr geschmeichelt, seinen verbindlichsten Dank und Hochachtung. Alle Leute fragen mich: „Sind Sie verwandt mit dem Archäologen Feuerbach?" „Das ist mein Vater; der Philosoph mein Onkel, der Staatsmann mein Großvater." Nun sagt man: „Wenn da nichts aus Ihnen wird, dann muß man an der Welt verzweifeln." — Noch keiner hat so famos über meine Kompositionen geurteilt, als Sohn, oh, der traf den Nagel auf den Kopf, er wollte meinen Sachen mehr Natürlichkeit wünschen, sie zeugten von Talent, allein ich müßte eine andere Richtung einschlagen, ich solle mich an die Geschichte halten, die Alten studieren; ich müsse mich vor Manier in acht nehmen; die poetische Stimmung und Landschaft usw. gefiel ihm sehr gut. — Ich soll ganz frei durcheinander komponieren; ausführen soll ich sie, wenn ich sie, besonders in Beleuch-

Anm. d. Red. Dieses sind ein paar von jenen bisher unpublizierten, seit mehr als zwanzig Jahren von der Nationalgalerie verwahrten Briefen Anselm Feuerbachs an seine Eltern, vor allem an seine Stiefmutter, deren erster Band in diesen Wochen, von H. Uhde-Bernays und J. G. Kern herausgegeben, bei Meyer und Jessen, Berlin erscheinen wird. Diese Briefe werden einen starken Eindruck machen; schon die hier gegebenen Proben zeigen, dass der Leser eine der temperamentvollsten Selbstbiographien in Briefen die es in deutscher Sprache giebt, zu erwarten hat. Die mitgeteilten Proben sind nur Auszüge. Sie stammen aus der Studienzeit in Düsseldorf, also von einem Siebenzehnjährigen. Nur der letzte Brief ist, zwei Jahre später, in München geschrieben worden.

tung, im Innern trüge, kurz und gut, er hat noch wie keiner zu mir gesprochen. — Er fragte plötzlich: „Sind Sie noch bei Schadow?“ „Nein!“ — „Das ist sehr gut!“ Ich übertriebe alles zu sehr, das ginge durch und steigere sich von Komposition zu Komposition; zuletzt hatte ich noch meine Gigantenschlacht, da sagte ich lachend: „Nun wird, um allem die Krone aufzusetzen, noch gar der Himmel gestürmt“. Allein, die gefiel ihm am allerbesten, „das freute ihn“. Ich hatte es ganz umkomponiert und mit Rotstift im Effekt gearbeitet, ich kann nicht leugnen, es ist gewaltig, phantastisch. . . . .

✲

Jetzt haben wir den Weihnachtsabend, und ich will nun, weil ich denn so ganz allein bin, trotz meiner Kopfschmerzen, mit Euch ein bisschen plaudern, vorhin in der Dämmerung dacht' ich an die früheren lieben Zeiten zurück, wo wir im Finstern sassen, vor Freude ausser uns, jetzt ist es freilich anders, jetzt sind wir getrennt und nicht eben in der heitersten Stimmung, ach Gott, und ich habe so viel, so viel zu schreiben, dass ich mir den Kopf zusammenhalten muss, um mich herauszuwirren und kurz und klar zu fassen. Ich muss nun erst all das wiederholen, was längst schon im reifen und klaren durchdacht ist, aber Ihr wisst ja gar nichts davon, es ist recht betrübt, dass man nicht miteinander sprechen kann. . . . . — Doch nun zur Hauptsache: Ich bin fest entschlossen, bis Ende März nach Paris zu gehen, Roux geht mit. Mein Bild ist schon seit vierzehn Tagen untermalt, ziemlich fertig und ganz in Harmonie und Stimmung, so dass ich längstens bis dahin fertig bin und dann noch ein zweites beginnen, nein, das fällt mir im Traum nicht ein; Gott, ich soll mich nun erklären, und weiss gar nicht, wo ich beginnen soll, ich bin so klar und habe mich so hineingedacht, dass es mir kaum möglich wird, mich in Worten auszudrücken, kurz, mit einem Wort, die Korrektur von Schadow genügt mir nicht, ich kann mich nicht hineinfinden, mein Geist will was Höheres und Besseres, und das sollen mir die Alten sein, warum soll ich mich denn hier verzehren in meiner eigenen Glut, Gott, sähet Ihr mein Inneres, Ihr würdet mich bedauern, ich kann und kann und will und mag nicht mehr länger hier bleiben; mein kleines Bild werde ich mit Geduld hinausführen, aber dann will ich im Louvre kopieren und studieren wie ein Anfänger, was helfen mir den sechs Düsseldorfer Bilder, die schlecht sind, ich fühle, dass ich noch kein Bild malen kann, und will deshalb noch mit eisernem Fleisse studieren, Skizzen malen, bis ich fühle, dass es Zeit ist, dann aber wage ich mich auch an ein grosses Bild, die Befreiung des Bacchus, dass ich auch wie ein Blitz auftrete und nicht so den Eselstrapp. Die Alten haben sicher sich nicht schon in der Wiege an Bildern versucht, und so lange schlechte Bilder gemalt, bis ihnen ein Licht aufging, sondern sie haben so lange rastlos studiert nach dem Leben und nach Meisterwerken, bis sie klar wurden, dann aber traten sie keck hervor, nur dadurch haben sie ihre Frische erhalten, dann brauchten sie aber nicht wie die Düsseldorfer zu jedem Dreck Natur, sondern, wie gedacht, so gemacht, vermöge ihres früheren Studiums. Ich sehe, wie sehr sie hier alle, sowohl was Technik und Geist betrifft, im Dunkeln herumirren, ich muss Licht und Klarheit haben, ich kann nicht mehr im Finstern tasten. Ich mag der vielen Inkonsequenzen Schadows gar nicht erwähnen, und wie und wo der Gedanke reif wurde, deshalb habt Vertrauen zu mir und lasst mich ziehen, und finde ich in Paris das nicht, nun, so weiss ich doch, dass nirgends auf der Erde das Vollkommene zu finden ist, und muss mich eben auf mich selbst verlassen, in ein Atelier zu gehen halte ich nicht für nötig, da man sich dort nebst den Vorzügen auch die Fehler der Meister aneignet, die im Vergleich gegen andere verschwinden. — Kugler hätte ganz recht, wenn der Mensch eine Maschine wäre, wer kann denn so sagen: „Und Sie bleiben noch so und so lange da“, Hölle und Tod, das ist ja nicht mehr zum Aushalten! Er hat da ein Beispiel angeführt von Schrader, ja, lieber Gott, der hat aber miserabel hier angefangen, über dessen Bild, was ich hier aus früherer Zeit gesehen, lache ich; ja, wenn man sich so heraufarbeiten muss, dann will ich mich lieber gleich totschiessen, wenn man erst in seinen alten Tagen klug wird, um nachher einzusehen, dass alles Bisherige verlorene Zeit war, nicht wahr, das ist Poesie! Das ist ein famoses Handwerk! Kugler warnt vor einer stossweisen Ausbildung, ja, muss ich denn hier erst noch zum Philister gemacht werden, soll ich denn sechs Jahre Schatten fabrizieren, wo ich jetzt so klar fühle, bloss um nicht stossweise zu sein; der möge Gott danken, der sich mit einem Stosse helfen kann, statt sich langsam vom Ort zu winden. — Sohns Porträts ekeln mich an, nur Lessing ist gross, aber von dem hat man auch nichts, denn wer keine Lessingnatur ist, den begreift er nicht. Mein Faun wird ganz nett werden, aber meint Ihr denn, das genügt mir, oder ich würde ihn ausstellen, dass es dann heisst: „Oh, für ein erstes Bild recht artig, wenn er so fortfährt, kann was aus ihm werden“, nein, lieber nichts als dies, begreift Ihr das nicht? Ich will den Faunen dem Grossherzog schenken, gibt er mir was, so ist's gut, wo nicht, so bin ich aller Verbindlichkeiten

quitt und ledig. — Freilich, ich hätte ihn verkaufen können, und das Geld wäre auch Euch zugute gekommen, die Ihr Euch so plagen müsst, ach, es ist auch recht hässlich, dass ich so hart alles von mir stosse, und nun auch die kleine Aussicht vernichte; denn, schon das Gerücht, ich gehe fort, würde mir beim Verkaufe schaden; ja, ich möchte weinen, wenn ich die Willkür bedenke, mit der ich über mich schalte, und alles, alles habe ich doch von Euch, Ihr Lieben, aber Licht, Licht will ich haben, Gott helfe mir, ich kann nicht anders, ich weiss, Ihr seid keine gestrengen Richter, Ihr seid so lieb und gut und versteht mich gewiss ganz. — Könnte ich doch alles so sagen, wie ich es denke und fühle. — Bei meinem Studieren in Paris umschwebt mich nun immer das Ideal des Bacchusbildes, was geistig heran sich bildet und riesengross wird, um mich zu allem begeistert, und fühle ich dann, dass ich der Form mächtig bin, dann mache ich mich mit Feuereifer und Ausdauer dahinter und zeichne es so vollkommen bis ins feinste, und dann soll das eine Farbe werden, eine Rundung und Wahrheit, und sollte ich mein Leben dabei einbüssen. — Stoff, der mir imponiert, muss her, oder hat denn die Malerwelt nichts ersonnen, was niederschlägt, Gott, hätte ich doch etwas, was mir imponierte! Aber in Paris hoffe ich zerknirscht zu werden; ich kann es zwar nicht besser machen, aber ich fühle es besser und muss noch so lange studieren, bis ich fühle „jetzt, jetzt ist's an der Zeit" — Auch bin ich ja so im Technischen im unklaren, bin ich in Verlegenheit, so kommt Schadow und rät zu dem und dem Firnis, der das schädlichste ist von allem, ja, nicht einmal was Zeichnung betrifft, habe ich grosses Zutrauen; ich muss sehen, wie z. B. solche Kinder Rubens gemalt, muss nach Paris, weil da die grösste Auswahl, sowohl von alten als neuen Bildern ist, verirren und verwirren kann ich mich nicht, denn mein Bacchus ist zu klar in mir, ich will meine Studien so vielseitig vollenden, wie nur möglich, ich brenne vor Verlangen nach diesem Murillo, Robert, Vernet usw. Hei! was wird mir ein Licht aufgehen.....

*

.... Ich habe schreckliche geistige Kämpfe ausgehalten, die, wenn sie noch länger gedauert hätten, mich niedergeworfen haben würden, mein Faun kam mir so klein und erbärmlich vor, und mein Bacchus strahlte so in meiner Idee, dass ich oft wie wahnsinnig herumlief und wusste nie, wo ich mich auslassen konnte, es weiss niemand, welches Feuer und welche Kraft in mir spricht, davon habt Ihr keine Idee, mit welcher Entschlossenheit ich mich herabneigen muss zu meinen Faunen. — Die Idee ist an und für sich gut, allein, es ist ein Bild, was man so unter der Hand malen muss. — Gott, Leute, wenn Ihr doch wüsstet, welches Licht und welche Färbung, Komposition in mir aufgegangen ist, ganz plötzlich, das ist ein Sieden, ein Kochen, und ein klares Bewusstsein; soviel aber weiss ich, ich werde entweder kolossal viel malen oder ein Werk, an dem ich nach der Vollendung zugrunde gehe, wenn ich so könnte, wie ich fühle und wollte, Gott, wie miserabel kommt mir dann alle Malerei vor; aber ich weiss, ich komme noch dazu, oder ich verzweifle, ob ich nur ein Mensch oder ein Tier bin. — Ich arbeite mit einem rastlosen Drang; jede Minute, wo ich nur aufschnaufe, dünkt mich verlorene Zeit, und doch muss der Faun, weil er so klein ist, so vollendet in Zeichnung und Farbe sein, dass nichts zu wünschen; ich bin schon über die Färbung des Faunes hinaus, ich weiss schon, in welcher ganz anderen Sphäre man sich bewegen muss, und doch muss er so werden, wie ich ihn begonnen habe, ich rufe eben Geduld, Geduld; ich will und muss mich eben einschränken und fügen, und ich bringe ihn auch noch durch, denn, wie gesagt, ich will solide zu Werke gehen, aber dann, dann. — Gott, was war ich früher ein miserabler Schatten, ich begreife mich nicht, und doch kommt diese Glut zu frühe, ich wollte ich wäre dümmer, und mein Faun würde besser. — Sowie mein schlafender Bacchus ganz klar in mir steht, wird er gleich zu Papier gebracht, aber ganz anders als die Skizze, da soll ein Leben, Licht und eine Wahrheit hineinkommen. — Wenn ich mich mit dieser Zentnerlast von Gefühlen hindurchwinde bis zu dem Zeitpunkt, dann wage ich mich daran, und sollte ich daran unterliegen; was habe ich davon, wenn meine schönsten Ideen zutage kommen, wenn ich ein alter Praktiker geworden, nein, so lange ich dieses Feuer fühle und jung bin, müssen sie heraus; Gott bewahre mich vor Alter.... Wenn ich mein jetziges Bild vollendet, fange ich gleich den Karton zum Bacchus an und vollende ihn unter Schadow, der in der Zeichnung mir ausserordentlich nutzen kann, dann komme ich auf drei bis vier Wochen zu Euch, nachdem ich den Kapp gemalt, und male da interessante Köpfe und tolle mit Euch und Roux mich im Schwarzwald aus, gehe dann über Düsseldorf nach Antwerpen und kopiere da etwa drei Wochen nach Rubens, dann nach Paris und male dann den Bacchus, wenn ich Titian, Murillo usw. studiert und bitte einen der ersten Meister um Korrektur, da die Ateliers aufgehoben sind, und dann mit den Alten und mir soll Farbe herauskommen. Ich spreche übrigens noch mit niemand darüber.....

*

München, März 1849.

Was ich jetzt schreibe, kommt aus tiefster Überzeugung, und hätte ich die überzeugende Sprache, um mich auszudrücken, Ihr würdet mir zustimmen. Die Sache ist zu ernst, und die Gründe dagegen liegen so auf der Hand, dass ich bloss glaube, noch den Ausschlag zu geben, dadurch, dass ich mich Eurer Meinung beigeselle. — Es betrifft Eure Freiburger Reise. Und, um mich kurz zu fassen, widerstrebt sie meinem innersten Gefühle. — Wenn ich diese Kämpfe vorigen Frühjahrs bedenke, diese drückende, alles profanierende Atmosphäre, die Euch mit Gewalt hinaustrieb, und jetzt, jetzt geht Ihr in einem Moment hin, wo der alte Spektakel von neuem losbrechen wird, mit desto heftigerer Wut, Ihr rennt ja den Freischaren gerade in die Hände. — Wenn ich an Eure Drangsale voriges Frühjahr denke, ist mir so ahndungsvoll, als sollte dieses Jahr dem allen die Krone aufsetzen.

Und doch, liebe Eltern, wäre dies der äusserste, oberflächlichste Grund, der tiefste liegt in Euch selbst, in Euren Kräften und Gemüt, Du, lieber Vater, glaube nicht, dass Du fortlesen kannst, zumal in einem Nest, dessen blosser Name Dich unangenehm berührt. — Ihr probiert es — zwei Monate werden unter den furchtbarsten Kämpfen des Beginns vergehen, und das Resultat davon wird sein, dass Vater sich doch entschliessen muss, aufzuhören, und der verhängnisvolle Umzug wird zum dritten Male stattfinden, an die Kosten nicht zu denken, die damit verknüpft sind. — Bester Vater, Du warst jetzt in Heidelberg in anderer Luft, Menschen, Natur, und Dein Zustand hat sich nicht verbessert, Du konntest nicht arbeiten, dein Leiden nahm alles in Anspruch, ja, glaubst Du denn, dass Du nur leben kannst, wenn Du wieder in den alten Quark zurück musst, den Ort, wo Du bald sechzehn Jahre qualvoll verlebt hast? — Hast Du nicht genug ausgestanden? — Was Dir damals in jüngeren Jahren eine Last war, wird Dir jetzt ein Berg werden. Lieber arm und eingeschränkt von Pension leben, als eine Besoldung, die mit eigenem Herzblut bitter erkauft ist. Quieszenz — ein Entschluss auf Leben und Tod, für Lebzeiten, nimm sie unbedingt, sie lässt Dir noch die Wahl, gehst Du nach Freiburg, dann findest Du Deinen moralischen Tod, denn wo soll das hin bei deinem Leiden und Schmerzen, wo mich jungen Burschen dort die Verhältnisse schon unfähig machen, nur zu arbeiten.

Dann der dritte, leider allzuwahre Grund ist, dass Du, liebe Mutter, einen Umzug nimmermehr ertragen kannst, diese letzten Kämpfe warfen Deine ohnehin schwache Gesundheit auf ein Krankenlager, wo Du dem Tode näher standest als dem Leben; ich kenne Wilhelm zu gut, um nicht zu wissen, was wir ihm zu danken haben, dass er Dich wieder aufrichtete. — Du stellst Dich, Dein Leben, Deine Kräfte, Gesundheit, Dein ganzes Sein stets in den Hintergrund, geht es drauf oder daran, kann niemand die Sache auswirken, und nur richtest Du alles mit übermenschlichen Kräften her, die Sache ist geordnet, aber Du hast wieder einen Teil Deiner so notwendigen Kräfte eingebüsst.

Was soll denn aus uns werden, wenn das so fortgeht, und diese Drangsale werfen Dich aufs Krankenlager, und wenn Du nicht mehr erstehen kannst, — was dann mit uns? — Du stellst Dein Sein stets in den Hintergrund, und doch hältst Du ja alles. — Nein, es darf nicht mehr sein, Euer Leben hängt davon ab. — Und sollten wir arm werden, Ihr dürft nicht hin, ich finde, es wäre wider alle Vernunft, und es wird sich bitter rächen. — Vater kann nicht lesen, ich sage es noch einmal, es setzt die fürchterlichsten Kämpfe, deren Resultat, ich will kaum sagen, was es sein wird.

Wenn Ihr mich lieb habt, so soll dieser Brief keinen Zwiespalt erregen, noch soll er Euch Unruhe machen, seid Ihr überzeugt von der Freiburger Reise, geht hin, gegen mich braucht Ihr gar Euch nicht entschuldigen, ich kann unrecht haben — allein, leider habe ich aus meinem innersten Herzen gesprochen, ich könnte unglücklich werden, wenn Ihr hinginget, ohne dass ich Euch nicht das gesagt, was meine tiefinnerste Überzeugung ist. Ich habe das meiste gebraucht, habe auch ein grösseres Bild gemalt, das wird ganz aufhören, ich werde mich finden können in eine kleinere, demütigere Lage und will darin doch ein grosser Künstler werden. Wenn ich auch einige Zeit Porträt malen muss oder kleinere Bilder, das haben noch grössere Talente tun müssen. — An eine Reise, meiner Kunst zuliebe, denke ich nicht, es wäre lächerlich, wenn ein junger Thiersch in jetziger Zeit in München bleiben muss, der gern fort möchte und kein Geld hat, kann ich wohl auch zufrieden sein, zudem, da für spätere Jahre nichts verloren ist. Mein Stipendium bekomme ich noch für nächstes Jahr. — Die Kopie schicken wir nach Berlin. Mein jetziges Bild, wenn es gekauft wird, deckt die nächsten Jahre ganz.

Noch einmal: Lieber bescheiden, arm, als ein Dasein der Hölle auf Erden.



TH. GÉRICAULT, ZWEI STUDIEN

HANDZEICHNUNGEN
AUS DEM LOUVRE

VON

OTTO GRAUTOFF



In den Handzeichnungen der Lateiner überwiegen, wie in ihren Bildern, formale und malerische Tendenzen. Ihre Handzeichnungen sind Form-, Bewegungs-, Licht-, Farben- und Kompositionsstudien, die entweder vor der Natur aufgenommen worden sind oder als Einfall für die Gruppierung eines Bildes Wert haben. Diese Entwürfe in Feder oder Tusche spiegeln ein einzelnes, sinnliches Erlebnis oder sinnliche Beziehungen mehrerer Körper untereinander wieder. Die Notizblätter der Lateiner sind frei von Dogmatismus und Detaildeutlichkeit. Seltener als bei den Germanen sehen wir bei ihnen Proportionsstudien, weniger häufig Konstruktionsfiguren, niemals die lehrhafte Art. Ihre Figuren geben einen formalen und farbigen Abglanz der Physis und des Instinktmässigen der Natur, sind aber nicht Träger eines Ethos. Wenn sie zwei Gestalten zeichnen, schildern sie sie in ihren statischen, koloristischen und sinnlichen Verhältnissen, lassen aber alle psychologischen Momente ausser Acht. Niemals beschwert sich ihre Kunst mit gelehrtem Geist, niemals verwickelt sie sich im Spiritualismus und lässt sich durch Grübeln und Denken dazu verleiten, die Ausdrucksmöglichkeiten der bildenden Kunst zu überschreiten.

Das haben dagegen Germanen in jedem Jahrhundert versucht. Dürers Tragik lässt es erkennen, die in einer Zeit des Übergangs ein so natürliches Produkt edler germanischer Gesinnung war. Rembrandt, der in einer üppigeren und harmonischeren Kultur aufwuchs, that im Grunde genommen das Gleiche. Er überschritt die Konventionen der Zeichenkunst seiner Zeit. Jede seiner Gestalten ist Träger eines Ergriffenseins von bestimmten Ideen, Anschauungen und Ereignissen. In seinen Gruppen stellt er den Zusammenstoss des kraftbewussten Einzelwillens mit den Gesetzen der sittlichen Welt-

ordnung oder das Erliegen einer Gesinnung oder eines Charakters im Kampf mit einer höheren Macht oder der Allgemeinheit dar. Sicherlich wäre er in diesem Streben erlegen, wenn er nicht ein so wunderreicher Geist gewesen wäre. Er war ein grosser Mensch, ein grosser Psychologe und ein grosser Maler in einer Person, dessen Gestalt über allen entwicklungsgeschichtlichen Theorien steht. Darum hat er auch, als er die Grenzen der Zeichenkunst überschritt, sie überschreitend gesprengt, mit sich fortgerissen und erweitert.

lichkeiten eingeordnet ist und die Statik, die Farbe, der Raum vollkommen beherrscht sind; philosophische Weltanschauung und impulsive, malerische Anschauung halten sich in Rembrandts Kunst die Wage.

Das ist nun schon oft gesagt. Und man verlangt von uns, dass wir es beweisen. Man darf dem Beweis nicht ausweichen mit dem Zitat: wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nie erjagen. Auch der richtige, aber unzulängliche Hinweis auf Rembrandts schicksalsreiches Leben, aus dem er in jedes Werk



P. P. RUBENS, MINERVA UND HERKULES STOSSEN MARS ZURÜCK, DER EINE FRAU TÖTEN WILL

einen Tropfen goss, sagt dem Laien zu wenig. Nur wenn wir die Eindrücke seiner Werke bis ins Einzelne nachprüfen, können wir über die Art seiner Kunstübung klar sehen lernen.

Rembrandt hat ein ganz neues Element in die Zeichenkunst getragen. Als Zeichner ist er weniger in der Kontrapostierung heller und dunkler Flächen, der Poussin sich schon bediente, ein Neuerer; vielmehr dadurch, dass jede Linie, jede Fläche psychologische Bedeutung für den Gesamtcharakter hat und dass alle Faktoren der Darstellung durch ein unsichtbares spiritualistisches Netz zusammengehalten werden. Obwohl aber jede Linie und jede Fläche mit psychologischem Gewicht beschwert ist, empfindet man es nicht als Last, weil dieser geistige Inhalt zauberhaft den einfachsten Ausdrucksmög-

In der „Heimkehr des verlorenen Sohnes" ist der Hauptaccent auf den knienden Jüngling gelegt. Dadurch, dass der Kopf tief zwischen die Schultern gekrampft ist, so tief, dass die rechte Schulterlinie in der Überschneidung die Stirn streift und durch die energische Senkung des Kopfes wird eine heftige innere Erregtheit in das Niederknien gelegt. Die Arme sind fest gegen die Brust gepresst, wie



REMBRANDT, DIE ALLEE

fest zeigt die starke Verkürzung des rechten Oberarms. Zu der seelischen Bewegtheit fügt sich dadurch ein demütiges Flehen. Die Erfahrung lässt uns vermuten, dass ein Schuldbeladener hier Verzeihung begehrt. Die Lichtquelle liegt seitlich links im Hintergrund, so dass die ruckweisen Linien des Knienden gewaltig hervortreten. Die dramatische Beleuchtung macht, dass wir vor dem Antlitz erschrecken. Die wirren Haare, das magere Gesicht des Jünglings geben den Eindruck eines zerzausten Herzens, das kürzlich noch jugendfrisch, nun elend ist. Kein Künstler ist so deutlich wie Rembrandt. Die Züge des Vaters sind in weichere Beleuchtung getaucht, so dass wir die Güte und Milde erkennen. Nur die erschreckte aber auch verzeihende Hand steht in der gleichen Lichtdramatik wie der Sohn. Diese Hand leitet über zu der Lebensweisheit der Gestalt des Alten. Man decke die Hand fort, und man wird empfinden, dass dann ein Ausgleich zwischen Vater und Sohn fehlt. Man decke den Jüngling zu, und man wird der Komposition jeden Zusammenhang nehmen. Und weiter: wenn der Stuhl oder die Striche des Hintergrundes fehlen, wird die Geste des Alten nicht klar oder es wird der Raum zerstört. Jede Linie hat ihre Bedeutung. Durch das verschiedene Gewicht der Linien und durch die elliptische Form einzelner Linien wird der Raum geschaffen. Die Flächen werden durch die Flecken des Lichtes und die Ballen der Schatten modelliert.

Mit den gleichen Ausdrucksmitteln ist die Darstellung der „Fusswaschung“ gelöst. Dadurch dass Christus nicht der Mittelpunkt der Komposition ist, wird jeder theatralische Effekt vermieden. Unser Auge erblickt zuerst die Reihe der Apostel. Sie stehen dicht gedrängt und feierlich aufmerksam da. Der Blick sucht die Ursache dieser Stimmung, gleitet auf Petrus, entdeckt in seiner frommen Kopfneigung, in seiner sanften Kreuzung der Hände über der Brust andächtige Inbrunst. Die Güte und Milde Jesu wird uns in ihrer Wirkung auf die Apostel klar; in ihrem Abglanz erkennen wir das Blendende des Gebenedeiten und endlich ruht unser Auge auf ihm.

Die Allee ist ein erster, ganz frischer Entwurf. In dieser raschen Notiz steckt die ganze Natur. Wir sehen die Allee sich bis weit in die Ferne verkürzen; durch die mehrfachen Lichteinfälle, durch die Figuren in drei verschiedenen Planen wird der

Tiefeneindruck verstärkt. Auch diese Landschaft erscheint mehr als eine malerische Umsetzung eines Naturausschnittes; wir empfinden in ihr eine psychologische Durchdringung der Naturseele.

Dieser Meister, an dem alle Rassen- und Kunsttheorien zerstücken, hat in jedem seiner Werke bewiesen, dass philosophische Weltanschauung sich mit malerischer Empfindung in eine Einheit schmelzen lassen. Dürfen wir ihn darum als Erzieher wählen? Er war ein Gott. Wem aber dieses Hohe und Göttliche seiner Art fehlt — und wer vermisst sich, seine Grösse zu haben! — der wird auf diesem steilsten Wege zu künstlerischer Meisterschaft nur stümpern.

Unter den Lateinern hat niemand Rembrandts Sprache gesprochen. Ihr Instinkt und ihre Weisheit hiess sie sich beschränken auf die Stimmung, die Empfindung, die Form und die Farbe. In dieser Bescheidung wurden sie die preisenswertesten Meister. Luca Signorellis Zeichnung ist nichts weiter als die Spiegelung eines Augenerlebnisses. Ein starker, wohlproportionierter, männlicher Körper trägt auf seinen Schultern einen schweren, weichen, weiblichen Leichnam. Alles in dieser Zeichnung, alles in Andrea del Sartos Zeichnung und in Raffaels „Verleumdung" ist aus dem sinnlichen Gefühl herausentwickelt. Keine Figur dieser Entwürfe hat wie in Rembrandts kleinsten Notizen eine Vor- und Nachgeschichte. Jede Figur ist das Sinnbild eines Zustandes. Die konstruktive Sicherheit liegt jedem von Lateinern dargestellten Menschen wie eine Selbstverständlichkeit zu Grunde; verschieden ist nur die Auffassung und die Darstellungsart. Signorelli vereint eine scharfe Flächenbegrenzung mit lieblicher Zartheit. Andrea ist locker und offenbart selbst in religiösen Darstellungen eine Empfindung für Körperlichkeit, der wir später wieder bei den Erotikern des achtzehnten Jahrhunderts begegnen. Raffael ist gross in dem edlen Schwung seiner Gruppenkompositionen. Der mächtige Rhythmus, der von Arm zu Arm sich fortpflanzt, wird jedem deutlich. Die klare Gesetzmässigkeit, womit ein Kompositionsgedanke abgewandelt ist, wirkt grossartig.

Es giebt aber Künstler Italiens, die in die hier ausgesprochene Definition des lateinischen Elementes nicht zu passen scheinen. Botticelli gehört zu ihnen, Lionardo da Vinci, Buonarroti und Tintoretto auch. Die grosse lateinische Tradition der schönen Form, der runden Gesten und der Gleichgewichtsgruppen ist zu verschiedenen Malen von Künstlern, deren innere Sicherheit durch das Feuer des eigenen Temperamentes, durch glühende Sinnenfeste, durch Ge-



REMBRANDT, HEIMKEHR DES VERLORENEN SOHNES

wissensqualen oder durch Erlebnisse wie Savonarola oder Giordano Bruno erschüttert wurden, bereichert worden. Ihr Herz brach zusammen, verwühlte sich in individuellem Schmerz oder belud sich wenigstens mit einem erweiterten, schwermütigen Empfinden. Die Künstler tränkten sich mit Philosophie und ihre Kunst wurde durchgeistigter. Aber kein Maler in romanischen Ländern verlor in diesem Zwiespalt jemals so sehr die Balance wie manche Germanen, weil sie doch immer einen Halt an der stolzen und festen Tradition ihres Landes hatten. Gewiss lebt auch in den Zeichnungen Lionardos eine seelische Differentziertheit, eine geistige Durchglühung, die in romanischen Landen selten ist; doch aber sind die sinnliche Schönheit, das Kompositionsproblem, die Formwahrheit alles beherrschend. Wenn Vasari Tintoretto Mangel an Sorgfalt vorwarf und Guisconi über den grossen Venezianer die Worte prägte: „Er ist ganz Geist, ganz Energie; aber es mangelt ihm der Fleiss", so entnehmen wir aus diesen Urteilen am besten, dass ein neues Element in die romanische Kunst eingedrungen war, dessen Bedeutung nicht jeder Zeitgenosse erkannte. Burckhardts zorniges Urteil über Giacomo Robusti ist bekannt. Wenn wir Heutigen den Färbersohn an Michelangelo messen und über Tizian stellen, so geschieht das, weil wir in seinen Bildern das neue Kunstwollen be-



ANTOINE WATTEAU, DIE BEIDEN DUDELSACKSPIELER

wundern und die geistige Durchdringung seiner Farben und seine Lichtbehandlung als Ausdruck eines geistigen Motivs hochschätzen. Die Verherrlichung der Patronin Venedigs, der heiligen Justina, die sich weigert der Diana zu opfern und bereit steht, den Todesstreich der heidnischen Henker zu empfangen, während ein Engel sie mit



GIOV. B. TIEPOLO, STUDIE FÜR EIN DEKORATIVES GEMÄLDE

himmlischen Palmen krönt, ist in der Vehemenz der Linien, in der schrillen Silhouette und dem Tumult der Gruppendarstellung wohl mit Daumiers Ecce homo vergleichbar.

Tintoretto starb 1565, Tizian 1576. Ein Jahr darauf wurde Rubens geboren, der grösste vlämische Maler. Warum gerade Vlaamland, diese nordwestlichste Provinz germanischer Kultur, zu malerischer Begabung prädestiniert war, hat Taine so ausgezeichnet entwickelt, dass man seiner Darstellung nichts hinzufügen kann. Sicher ist, dass Rubens', Aufenthalt in Mantua, Venedig und Madrid für seine Entwicklung entscheidend war. Wenn Rubens früher als Eklektiker gekennzeichnet wurde, so fassten die Kritiker, die so sprachen, seinen Aufenthalt in den lateinischen Ländern, wo er sich mit romanischer Kultur vollsog, zu scharf ins Auge. Gewiss verdankte er den Südländern viel; aber er war eine viel zu üppige, überschäumende Vollnatur, um sich mit einer Stellung zweiten Ranges zu begnügen. Nur Leute, die eine klassizistische Brille

trugen, konnten ihn abtun. Wir aber lieben diesen animalischen Kerl, der mit Vehemenz bunte Flammen seiner impulsiven Seele auf die Leinwand warf. Er ist das urwüchsigste Phänomen der Kunstgeschichte, ein glücklicher Mensch, dem alles gelingt, man weiss nicht wie. Spielend bezwang er die Massen. Seine Linien rauschen über das Papier, seine Farben fegen darüber hin. Und in allem ist Harmonie, befreiende Weite, schillernder Glanz und selbstsichere Kraft. Natürlich Rembrandts erschütternde Philosophie, Lionardos magische Durchleuchtung der künstlerischen Ausdrucksmittel finden wir in Rubens nicht; aber solche Ideale lagen seiner Natur auch ganz fern. Seine Werke eroberten die Welt. Sein Name war an allen Höfen laut genannt. Er schmückte die Kirchen seiner Heimat, verherrlichte das Leben Maria von Medicis und arbeitete für Ludwig XIII. Sein Einfluss überflutete Frankreich. Eine andere Welle ergoss sich von Süden her über die französischen Lande. Das war die denkbar ungünstigste Konstellation, von der man kein Heil erhoffen konnte. Man musste damit rechnen, dass die eigene Kunstkraft Frankreichs elend ersticken würde. Dass es anders kam, beweist das Gesunde und Ursprüngliche in der Begabung der Romanen für die bildenden Künste. Poussin wurde der Retter. Auch er wurde lange als Eklektiker gescholten, und ist doch mehr. Gewiss, er suchte den Anschluss an die Italiener, an Franceschini, Tizian und die Bologneser; aber er fand, indem er sich in sie versenkte, Wege und Mittel, um die lateinische Tradition lebendig zu erhalten. In der Malerei der Italiener entdeckte er die Antike. In seiner „Kompositionsstudie" wird das klar. Die Stellung und Haltung der Gestalten, die Behandlung der Gewandung, der Schnitt der Gesichter ist antiken Vorbildern entlehnt. Neu ist die wunderbare Einheit zwischen den Figuren und der Landschaft, eigenartig die Kontrapostierung heller und dunkler Flächen. Deutlicher wird das noch in der Studie zu dem „Bacchanale". Während wir in dem Moses eine deutliche Überleitung von Franceschini zu Poussin erkennen, sehen wir in dem „Bacchanal", wie unmittelbar Poussins Kompositionen aus dem malerischen Empfinden herauswachsen. Könnte das „Bacchanal" nicht von Cézanne sein? Alle Flächen sind nur in ihren Helligkeitswerten fixiert, die lineare Begrenzung der Flächen ist absichtlich verabsäumt. Aus dieser raschen Notiz begreifen wir auch, warum in Poussins Bildern Landschaft und Figuren so sehr in eine Einheit verschmelzen, weil nämlich sie zusammen empfunden und konzipiert sind. In dieser Komposition wird ein umfassendes Allgefühl deutlich. Der Mensch wächst als organisches Gebilde aus der Natur heraus.



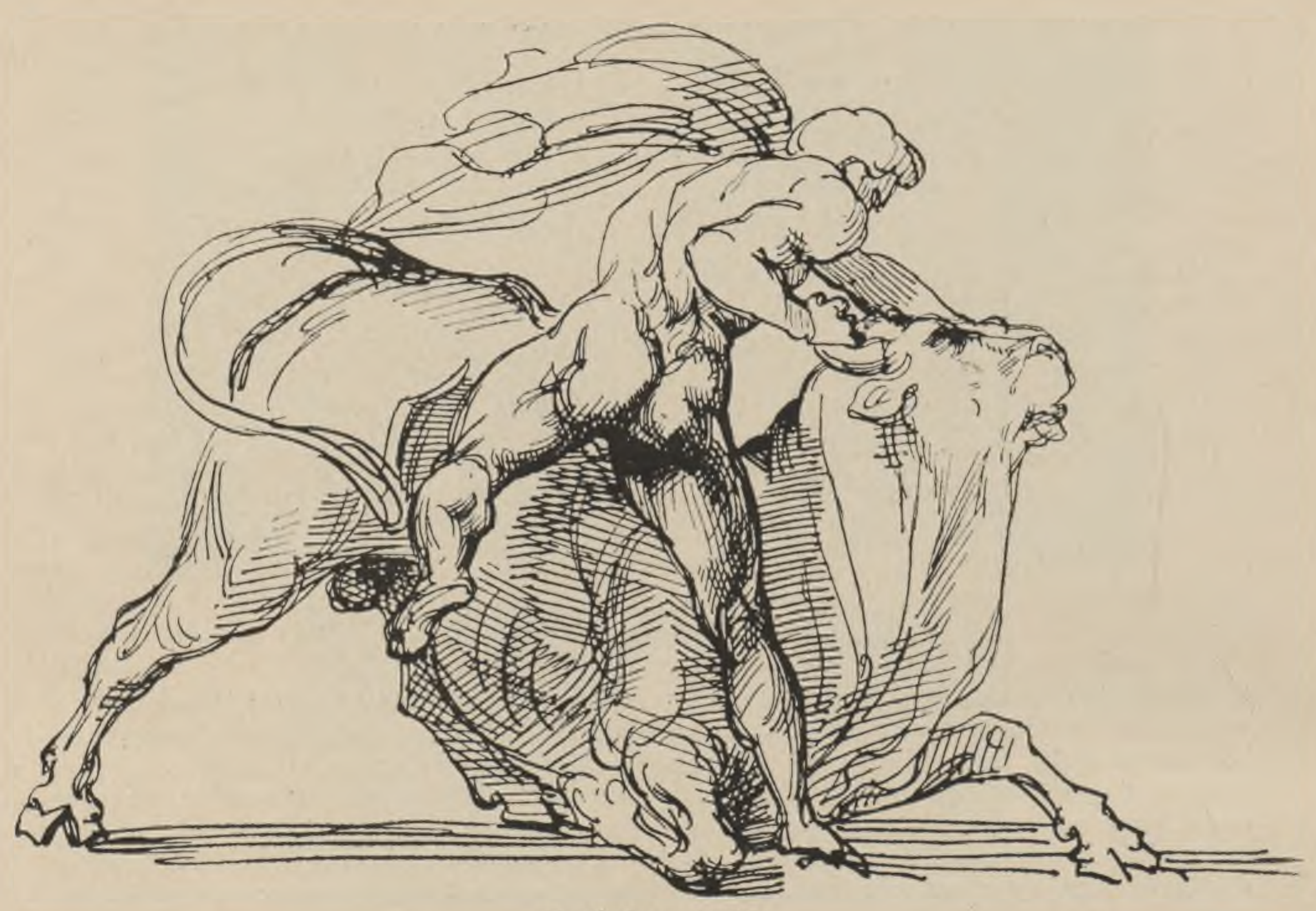
NIC. POUSSIN, LANDSCHAFT. ANDONIS MIT DEM EBER

Der als Klassizist verschrieene Meister offenbart sich in seinen Landschaftsstudien als ein Maler, der wäh-



NIC. POUSSIN. BACCHANALE

rend der Naturbetrachtung alle Vorurteile, allen wissenschaftlichen Ballast abstreifte und die Schönheit in seine nackte, keusche Seele trank. In seinen Entwürfen nach der Natur ist nichts komponiert und stilisiert, sondern der erste unmittelbare Eindruck reproduziert. Schon Poussin empfand, dass die Linien dem Auge verschwimmen, dass nur Farbflecken dem Auge sichtbar erscheinen, die durch das Licht modelliert werden. Es ist tausendmal wahr, dass er sehr stark von antiker Skulptur beeinflusst worden ist, dass diese Nachahmung der Antike und der Italiener seine Kunst zuweilen beschwert, sie zuweilen trocken und langweilig erscheinen lässt. Aber nicht das ist das Entscheidende seiner Kraft. Bestimmend ist vielmehr, dass er in Frankreich dem gotischen Menschen des Mittelalters bewusst eine neue Individualität gegenüberstellte: den klassischen Franzosen. Ein feinnerviger, kluger, temperamentvoller Mensch, der aus seinem Gleichgewicht zwischen Temperament und Reflexion ein neues Maass ableitete, das ein Künstler den Erscheinungen der Welt gegenüber zu wahren hat. Er füllte diese Formenkonventionen mit seinem Geiste, gab noch Andeutungen über seine eigenen Ausdrucksfähigkeiten hinaus, hielt aber immer streng die Grenzen, die er sich selbst gezogen hatte, ein. Ihm ist es zuzuschreiben, dass seit seinem Auftreten die Bedeutung Roms allmählich an Paris überging. Während Italien von Poussins Zeit an alle Traditionen sprengte, sich im Uferlosen oft über die Grenzen ästhetischer Erlaubnis und formaler Möglichkeiten verlor, legte Poussin die Basis einer neuen Klassizität fest, auf der das französische Temperament den weitesten Spielraum hatte. Darum berührt er heute moderne und gewinnt für uns eine neue Aktualität. Poussin ist der Stammvater der modernen französischen Malerei. In seinen Landschaftsstudien ist Claude Lorrain, sind Courbet und Corot, sind die Impressionisten enthalten. In seiner malerischen Behandlung erkennen wir alle Meister des neueren Frankreichs wieder, in seinen Kompositionen erblicken wir schon Chassérieau, Proudhon und Puvis de Chavannes. Allerdings: es giebt noch einen anderen Entwicklungsstrang in der französischen Malerei, der von Rubens und von Rembrandt seinen Ausgang nimmt, den wir aber nicht in den Handzeichnungen verfolgen können, da die Ahnherrn dieser Linie, Vermeer und Chardin, keine beglaubigten Handzeichnungen hinterlassen haben. Ein germanischer Einschlag lässt sich mehrfach aufspüren, weniger im einzelnen als in der allgemeinen Gesinnung, in der Beseelung des Konturs und der Farbe. Viele nordfranzösische Künstler sind von germanischem Geist angehaucht worden. Man darf kein stärkeres Wort gebrauchen, weil es töricht wäre einen wirklich germanischen Einfluss bei Chardin oder sogar bei dem Südfranzosen Ingres konstruieren zu wollen. Aber die Heimlichkeit, Beschaulichkeit und Detailliebe Chardins ist germanischem Wesen



TH. GÉRICAULT, STUDIE

nicht ganz fern. Ingres' Kühle und Strenge ist gewiss zu neun Zehntel aus ihm selbst und aus dem Zeitempfinden gewachsen; aber einen Bruchteil seines Charakters — wie auch sein Selbstbildnis vermuten lässt — dankt er der Berührung mit germanischer Gesinnung. Die Begabung der Franzosen für Malerei ist im wesentlichen romanischen Ursprungs; aber man vergesse nicht ganz, dass in diesem Lande sich die Romanen mit keltisch-normannischem Blut und Geist mischten. Watteau, Lancret, Boucher und Fragonard erscheinen einerseits als wiedergeborene Andrea del Sarto, Sodoma und Tizian, die in den Enkeln weicher, zarter und lyrischer wieder aufleben; aber oft werden wir auch in ihren Werken an Rubens erinnert, dessen Gesinnung zierlicher, koketter, gedämpfter in ihnen weiter wirkt. Das achtzehnte Jahrhundert hat zu eigentlichen Schöpfungen neuer Werte nicht ausgeholt; um so bewundernswerter ist der Reichtum dieses Zeitalters. Mit sehr weiser Ökonomie haben die Künstler dieser Periode aus nordischen und südländischen Traditionen die entwicklungsfähigen Keime herausgelesen und aus ihnen mit einer köstlichen Begabung einen neuen Teppich gewirkt. Kraft ihrer Konzentration, Ökonomie und Maassweisheit sind vor allem Watteau und Fragonard vielfältig Werke von wunderbarer Schönheit gelungen. Die süsse, verfeinerte Sinnlichkeit prickelte ihnen in den Fingerspitzen, mit denen sie Akte entwarfen, die vor und nach ihnen niemals so zart wieder empfunden wurden. Der schlanke Jüngling Watteaus ist frauenhaft gebaut, seine Kraftanstrengung gedämpft. Die Linienführung erscheint fast weiblich weich. Auch die Landschaft Fragonards ist nicht heroisch, sondern schwärmerisch, duftig. Ganz verschwommen fühlen wir in ihr noch Claude Lorrains Strukturen durch und vorwärts deuten sie auf Corots bewussteren Melodienreichtum. Fragonard erträumte sich gleich einem verliebten Herzen eine ideale



J. A. D. INGRES, BILDNIS VON MADAME DEVANCEY



ANTOINE WATTEAU, AKTSTUDIE

Stimmungslandschaft, Corot fand seine reinen Idyllen in der sichtbaren Natur; in beiden aber wirkt die von Poussin und Lorrain geschaffene Tradition, so dass ihre Bilder wie Paraphrasen über das gleiche Thema erscheinen, das das lateinische Volksempfinden nach seiner Vermählung mit germanischer Geisteskultur den Künstlern stellte. Von Corot geht der Weg weiter zu Pissarro und Sisley; Renoir und van Gogh sind andere Abzweigungen, Nuancen der gleichen Welt in einer anderen Zeit.

Die Revolution hat auf diesen Entwicklungsstrang der französischen Kunst nicht gewirkt, während sie sonst die ganze Kunstwelt aufwühlte. Die Wandlung des Zeitgeistes ist in seinen Einzelheiten bekannt. In Davids Zeichnung „Leonidas in den Thermopylen“ spiegelt sich die Verklärung nationaler Tugenden, kampftüchtiger und moralbewusster Männlichkeit wieder. Die Zeichnung hat als Symptom einer Programmkunst Bedeutung; ihr künstlerischer Wert ist gering. Die Figuren sind exakt nach antiken Skulpturen gezeichnet. Die Komposition macht allzu sehr den Eindruck des Absichtlichen und Gestellten; alle landschaftlichen Motive sind ohne Empfindung kulissenartig der Idee untergeordnet. Hier erblicken wir die Verirrung eines Lateiners. Und doch: Reste malerischer Anschauung und Behandlung sind in den Akten zur Linken und Rechten, in dem Knaben im Baum noch wohl erkennbar und lassen leicht vermuten, dass diese unkünstlerische Zeitstimmung rasch verrauchte. Ein anderer Grieche Frankreichs ist mehr noch als David seiner strengen Kühle und Trockenheit wegen verschrien: Ingres. Die ausgewählten Zeichnungen, in deren Art der Meister noch Hunderte schuf, sollen beweisen, wie wenig zutreffend die Vorwürfe gegen Ingres sind. Die Aktstudie lehrt überzeugend, dass Ingres durch die malerische Anschauung hindurch die Linie suchte. Das ist ein gesunder Weg. Dieser Akt gleicht weniger einem Andrea del Sarto als einem Rembrandt. Natürlich ist dieser Vergleich nur relativ stichhaltig; er soll nur andeuten, dass Ingres wie Rembrandt die äusseren Funktionen als Ausdruck inneren Lebens erfasste und die Stellung der Glieder mit durchgeistigten malerischen Mitteln zu begründen strebte. Sonst hat Ingres natürlich mit Rembrandt nichts gemein. Ich wollte mit diesem gewagten Vergleich, der an die nordischen Atome des Ingreswesens rührt, nur bedeuten, dass Ingres vom Malerischen ausging, bevor er zur Abstraktion gelangte. Wenn ich den Blick eine Zeitlang auf diesen Blättern habe ruhen lassen, sehe ich in den Bildnissen der „Delorme“ und „Devancey“ den zukünftigen Manet. In diesen Porträts lebt die schöne und edle lateinische Tradition, bewusst, klar, rein, ohne Sentimentalität und ohne Doktrinarismus. Das Brustbild der „Delorme“ ist in seinen zierlichen Konturen so sinnlich belebt, dass man, wie so oft, bei den Lateinern, die Linien nachtasten möchte. Bei der sitzenden „Devancey“ sind die Linien durch eine anschauliche Fleckenverteilung malerisch belebt. Ja, sind die Konturen überhaupt so streng wie wir immer glauben? Sind das Kollier, die Haare, das Gewand, der Ring am Finger nicht in ihren malerischen Werten erfasst und dargestellt? Könnte man diese Studie nicht ganz gut als ein Frühwerk Manets vorstellen? Die malerische Anschauung ist hier noch gedämpft, zurückhaltend, lau. Aber die



J. FR. MILLET, STUDIE EINES MÄHERS

impulsiven Maler standen schon rings im Lande auf. Géricault entdeckte Michelangelo und Rubens wieder. Das eine Blatt Géricaults mit den verschiedenen Studien in ihren kühnen Überschneidungen und Verkürzungen, in ihren flinken, impulsiven Strichen und heftigen Schattierungen, in Verquickungen die höchsten Gefühle in uns auslösen, die ein Kunstwerk zu treffen vermag. Die Rhythmik und Dramatik ist von reinster Wirkung.

Géricault und Delacroix, die Beide noch ganz im romantischen Geist gefangen waren, entdeckten



J. A. D. INGRES, AKTSTUDIE

der jubelnden Freiheit der Auffassung wird jedem sofort Michelangelos Namen wachrufen. Und die „Hirschjagd" ist ein lebendiger Ausdruck seines vehementen Temperaments. Géricault hat in seinen Zeichnungen die Kontrapostierung heller und dunkler Flächen, die nicht scharf gegeneinander abgegrenzt sind, wiedergefunden, die als Ausdruck heftigen inneren Lebens in ihren leidenschaftlichen die alte herrliche Maltradition der Lateiner wieder und weiteten mit ihrer glühenden Leidenschaft in einer verjüngten Zeit ihre Amplitüde. Die Späteren stellten sich auf ihre Schultern und bauten die neugeschaffenen Konventionen aus, indem sie sie mit Studien aus der Natur und dem modernen Leben füllten und die Technik verfeinern lernten.



TH. GÉRICAULT STUDIE FÜR EINE HIRSCHJAGD



HERMANN KERSTING, AQUARELL

AUS GEORG KERSTINGS
SPÄTERER ZEIT

VON

WALTER STENGEL



GEORG KERSTING SELBSTBILDNIS

Die Sympathien, die der Dresdener Maler Kersting neuerdings gefunden hat, gründen sich nur auf einige Jugendbilder. Als ich kurz vor der Jahrhundertausstellung die Interieurporträts hier veröffentlichte, erinnerte ich zugleich an das Ende. Kerstings Künstlerlaufbahn war die damals übliche Sackgasse. Ungunst der Verhältnisse lenkte ihn ab von den Zielen der Jugend, durch die er uns wieder nahe rückt. Es ging ihm wie anderen auch, die ursprüngliche Frische seines ehrlichen Talents verdarb in der schlecht ventilierten Stubenluft der Reaktion. Eigentlich wusste ich vor fünf Jahren jedoch gar nichts Positives über diesen Entwicklungsgang und seine absteigende Linie oder vielmehr nichts als die lexikalische Thatsache, dass der einstige Protégé Goethes später königlich sächsischer Beamter an der damals ziemlich trostlosen Porzellanfabrik war und auf Kunstausstellungen bisweilen unter religiösen Titeln erschien. Heute muss ich

nun gestehen, dass jene biblischen Bilder nicht so beklagenswert sind wie wir vermutet hatten. Die von der Dresdener Galerie erworbene büssende Magdalena, die ich bei einem steinalten Maler der Meissener Manufaktur als Andenken seines seligen Vorgesetzten fand, ist doch recht merkwürdig durch die Unbefangenheit des losen Feldblumenstrausses, der in der Salbenbüchse steht; und eine Komposition wie das mehr akademische Fisch- und Brotwunder ist in seiner Art auch ein guter Kersting. Auch die anderen bisher verschollenen Sachen, die mir inzwischen bekannt geworden sind, wären wohl kaum in der Jahrhundertausstellung in die Folterkammer oder das Totenverliess gekommen. Die Metamorphose, die sich mit dem Vorwurf des Kieler Mädchenbilds in späteren Jahren ereignete, entspricht freilich ganz der normalen deutschen Kunstentwicklung jener Zeit. Aus der anonymen Haarflechterin ist ein richtiges Gretchen vor spitzbogigem Spiegel in gedrechselt altdeutsch möbliertem Zimmer geworden, als Gegenstück zu einer Fauststudierstube. Das musste kommen. Aber das Jungensbild mit den Katzen, das im fünften Jahrgang dieser Zeitschrift abgebildet wurde, ist doch wieder ganz eigen, auch farbig: Wand grün, Mützen und Hosen blaugrün, Jacken intensiv blau, Westen hell erdbeer- und fleischfarben, Tisch rötlich, Konsole dunkler und zwar mahagonirot; die Knaben haben Flachsköpfe und die Katzenfelle sind dementsprechend blond gestreift, die kleinen Zungen und Nasen im weissen Milchnapf sind rosa. Dieses Bild ist dreizehn Jahre nach den Befreiungskriegen gemalt. Wieder dreizehn Jahre später, 1839, schreibt Kerstings Sohn Hermann an einen Bruder: „Der Vater reist nächstens nach Leipzig zur Ausstellung, auf welcher sich vielleicht drei seiner Werke befinden werden, nämlich die Flucht, der kleine H., welches der Eigentümer ausgestellt hat, und wenn es fertig wird, das Mädchen im Garten, welches einen Schmetterling fängt, Du wirst Dich wohl noch drauf besinnen



GEORG KERSTING, ZEICHNUNG (PAGANINI?)

können, es ist ganz im Vordergrunde, mit weissem und violettem Kleide". Das klingt auch nicht übel. Kersting scheint sich im Licht- und Farbenempfinden doch treuer geblieben zu sein als wir annahmen. Noch anfangs der vierziger Jahre erkennen wir mit wünschenswerter Deutlichkeit den Geschmack der Interieurporträts wieder, wenn Herrmann Kersting in einem Brief nach Haus folgendes Bild einer Kunstausstellung besonders erwähnt, weil er annimmt, dass es nach dem Sinn des Vaters ist: „Grüner schwerer Teppich, auf dem ein Lilienstock nebst Bibel steht. Ganz in Perspektive ist die linke Wand, welche mit einem Vorhang bedeckt ist, durch welchen das Sonnenlicht dringt, in dem tausend Atomchen tanzen. Die Zelle ist in hellem weissgelbem Ton, an deren Mittelwand eine steinerne Maria steht. Die Farbenwahl ist äusserst glücklich und das Licht ist wirklich Licht. Der grüne dunklere Fussteppich thut sehr wohl. Ich wollte, Du sähst das Bild, es würde Dir sehr gefallen, v. Beyer ist der Künstler und dem Oberst Barischnik . . gehört es." Um dieselbe Zeit lithographiert Herrmann des Vaters Sancho. 1840 schreibt er an den Bruder: „Ich schick die zwei Don Quixote mit an Dich und Carus, erkundige Dich bei einem Kunsthändler, ob er sie in Verlag nehmen will" — was wohl dann nicht eingetreten ist. Die beifolgenden Danteskizzen sind 1837 entstanden. Danach zu schliessen scheint Kersting noch gewisse Berührungspunkte mit Delacroix gefunden zu haben. Besonders auffallend ist diese Annäherung bei der Kreidezeichnung des Geigenvirtuosen, die merkwürdig stark an den Paganini des Franzosen erinnert.



GEORG KERSTING, GRETCHEN

Noch ein Wort über Herrmann Kersting, den Sohn, der schon 1850, ganz jung, an der Schwindsucht gestorben ist. Das kleine Winterbild, das man in den Kreis Blechens oder des jüngeren Friedrich einbeziehen möchte — die Birke ist ja augenscheinlich in der Umgebung des Professors Dahl gewachsen — hat er 1842 gemalt. Im November 1840 schreibt er einmal an einen Bruder: „Die schönste Zeit des Herbstes ist mir doch entgangen, die schöne Übergangsperiode aus dem grünen üppigen Grün ins Blaue habe ich eingebüsst. Diese Übergangsperiode ist gewiss in der ganzen Natur die edelste, vollkommenste, erhebendste, ernsteste



HERMANN KERSTING, WINTERLANDSCHAFT

und kräftigste, sowohl in der Pflanzenwelt als auch in der Tierwelt." — 1841 an denselben: „Meinen Gruss und Gott befohlen! Zuerst melde ich Dir, dass ich die Leinewand zu meiner Zufriedenheit empfangen habe. Die Farbe war nicht gut, es ist ungebrannte, weshalb ihr das Feuer und das Blut abgeht. Du konntest es jedoch nicht wissen. Wenn Du mir wieder welche besorgst, verlange gebrannte Terra di Siena". Einen Brief an die Schwester fängt er an: „Meine liebe kleine Anna! Ich will mich einmal im Gras rum wälzen und Du mit, wir müssen grün werden wie Laubfrösche", einen anderen schliesst er: „Es ist Geisterstunde, 12 Uhr. Ich benutze den Sand in meinen müden Augen zum Bestreuen des Briefes, wünsche Dir einen guten Mann und damit Punktum. In Gnaden zugethan Dein Bruder H." Endlich notiere ich aus den Familienbriefen des jungen Kersting noch den Satz: „Mit der Liebe zur Kunst wächst die Kunst zu lieben" und die Devise: „Besser machen."



GEORG KERSTING, SELBSTBILDNIS. ZEICHNUNG



REMBRANDT (?), DIE MÜHLE

REMBRANDTS MUHLE

VON

WOLDEMAR VON SEIDLITZ



Im Aprilheft des „Burlington Magazine" wird bedauert, dass England nicht Mittel genug angesammelt habe, um ein Bild wie dieses festzuhalten. Im letzten Heft von „Kunst und Künstler" erörtert Max Friedländer die Beweggründe, die die Amerikaner zum Erwerb solcher Werke treiben.

Nirgends aber finde ich die Frage erörtert, ob denn das Bild auch wirklich von Rembrandt herrührt. Sollte das nicht der Fall sein, so würde es nur den zwanzigsten Teil des Preises wert sein, der dafür gefordert und bezahlt worden ist.

Bin ich auch einst mit meiner Ansicht allein geblieben, als ich vor neun Jahren — freilich nur in einer Tageszeitung — die Überzeugung aussprach, dass das wunderbare Bild Rembrandt nicht gehöre, so halte ich mich jetzt für verpflichtet, nochmals und eingehender auf diese Angelegenheit zurückzukommen. Denn wenn sich die Nachricht

Der Verfasser legt Wert darauf mitzuteilen, dass dieser Aufsatz bereits im Mai eingesandt worden ist. D. Red.

bestätigen sollte, dass der glückliche Besitzer die Absicht hat, das Bild, bevor es für immer nach Amerika wandert, in einigen Hauptstädten Europas sehen zu lassen, so wäre damit die letzte Gelegenheit geboten, zu solcher Frage Stellung zu nehmen. Wichtig genug aber ist es, Zweifel über die Richtigkeit einer Benennung, sobald sie einmal geäussert worden sind, unter Berücksichtigung aller Einzelheiten und ohne Voreingenommenheit zu prüfen, zumal wenn es sich um Rembrandt und um die Beurteilung einer wichtigen Seite seiner Thätigkeit handelt.

Dass das Bild sonst nicht angezweifelt worden ist, braucht nicht wunderzunehmen, da es nur selten öffentlich gezeigt worden ist — einmal zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts und dreimal an dessen Ende, zuletzt in der Rembrandt-Ausstellung der Royal Academy 1899 — und im übrigen nur wenig Forscher es auf dem Landsitz des Marquess of Lansdowne haben sehen können. Die Schönheit des Werkes und sein ausgesprochen Rembrandtsches Aussehen liessen Bedenken kaum aufkommen.

Anders aber gestaltet sich die Sache, sobald man das Bild in den Entwicklungsgang des Künstlers, soweit wir ihn aus seinen zahlreichen Gemälden, Radierungen und Zeichnungen kennen, einzureihen sucht. Allgemein wird es in die erste Hälfte der fünfziger Jahre, somit an den Anfang seiner vollen Reifezeit versetzt. Aber wir müssen gestehen, dass wirklich entsprechende Werke von ihm nicht bekannt sind, so dass das vorliegende erst zum Ausgangspunkt für eine weitere Erkenntnis seines Wesens gemacht werden müsste.

Unter solchen Umständen erscheint es zum mindesten äusserst bedenklich, ein Bild, das nicht vom Künstler bezeichnet worden ist und dessen Benennung auf Rembrandt sich nur bis zur Versteigerung der Sammlung Orléans im Jahre 1798 zurückverfolgen lässt, allein wegen seiner hervorragenden Schönheit dem einzigen Künstler zu geben, den man dessen für würdig erachtet. Wir kennen die Kunst so weit zurückliegender Zeiten zu wenig, um auf solche Weise verfahren zu können. Zugleich ist damit erklärt, dass nicht immer sofort ein bestimmter Name genannt werden kann. Die Frage: wer soll es denn sonst gemalt haben? bildet somit, selbst wenn sie unbeantwortet bleibt, noch keinen Gegenbeweis.

Nach dem Schönheitswert allein werden aber Kunstwerke nicht bezahlt. Zu dessen Bestimmung fehlt jeglicher Maassstab; für eine Schätzung wäre dann überhaupt keine Grenze abzusehen. Was entscheidend auf die Preisbildung einwirkt, ist vielmehr die geschichtliche Bedeutung der Kunstwerke, namentlich deren Verknüpfung mit einem erlauchten Künstlernamen. Lässt sich eine solche nicht herstellen, so sinkt der Wert auf das gewöhnliche Maass herab und das künstlerische Gefallen allein wirkt bestimmend ein.

Die „Mühle“, welche im fünften Bande von Bodes grossem Rembrandt-Werk unter Nr. 345 in einer leider nur mässig guten Heliogravüre abgebildet ist, ist etwa einen Meter breit und sechsundachtzig Zentimeter hoch, überragt somit alle uns bekannten Landschaften Rembrandts um ein beträchtliches.

Auf einem hohen Erdvorsprung, der in die Windung eines breiten Flusses hineinragt und einst zu einer halbrunden, senkrecht ins Wasser abfallenden Bastion verwendet war, erhebt sich die Windmühle, vom letzen Licht eines warmen Sonnenuntergangs beleuchtet, und zwar so, dass sie nahezu in der Mittelachse und vollständig in der oberen Hälfte des Bildes liegt. Die dunkle Masse des Hügels bildet dadurch einen augenfälligen Gegensatz zu dem goldigen Himmel.

Schon diese durch starke Kontraste wirkende Kompositionsweise ist bei Rembrandt ganz ungewohnt, der die Wirkung seiner Landschaften vielmehr auf einer grossen Mannigfaltigkeit der Einzelheiten aufzubauen pflegt, die er wohl durch eine vorwaltende Stimmung, nicht aber durch eine straffe Zusammenfassung der Gegensätze verbindet.

Bestimmend für den gewaltigen Eindruck ist hier ferner die Wahl eines sehr niedrig gelegenen Standpunktes, während Rembrandt im Gegenteil einen solchen bevorzugt, der ihm eine möglichst weite Überschau, einen Blick in die Unendlichkeit gestattet. Durch den vorgelagerten mächtigen Hügel wird der Blick hier auf den weiteren Lauf des Flusses abgeschnitten; wir sehen nur, wie sein Wasser rechts im Vordergrunde in ein paar etwas gleichförmig wiedergegebenen Wellenzügen vom Lande zurückgestossen wird, und wie sich am gegenüber liegenden Ufer die dichte Baumgruppe darin spiegelt, eine Einzelheit, die seine dahinstürmende Seele sonst nicht besonders gefesselt zu haben scheint.

Von dem Himmel rede ich nicht, denn so wirkungsvoll auch der Gegensatz seiner hell erleuchteten rechten Seite gegen die schon in das Dunkel der Nacht sich kleidende linke heraus-

gearbeitet ist, müsste doch zunächst erst untersucht werden, wieweit nicht etwa die gleich Soffitten sich hintereinander schiebenden Wolkenschichten auf spätere Erneuerung zurückzuführen sind. Von dem wilden Himmelsgewoge, das sonst bei Rembrandt vorzuherrschen pflegt, weicht diese Bildung in auffälliger Weise ab.

Diese Bedenken veranlassten mich, in dem angeführten Aufsatz zu schreiben*: „Die herrliche grosse Mühle, auf hohem Wall über einem Fluss, im Besitz des Marquess von Lansdowne, deren pakkende Wirkung durch den Gegensatz der dunklen Erdmasse gegen den warm getönten Abendhimmel in der Reproduktion leider nicht genügend hervortritt, lässt eher an A. de Gelder denken. Gerade was Bode über die raffinierten Mittel sagt, die der Künstler angewendet hat, um das Bild reich und gross erscheinen zu lassen, spricht gegen Rembrandt, der den Eindruck der Grösse stets durch die äusserste Einfacheit und Verinnerlichung erreicht: „Dadurch“, heisst es bei Bode, „dass die Mühle sich auf dem leuchtenden Abendhimmel über dem dunklen Gemäuer der Befestigung phantastisch abhebt, dass die goldige Luft auf der stillen Wasserfläche sich spiegelt und so die dunkle Mittelpartie noch mächtiger in der Form und tiefer in der Färbung erscheinen lässt, erzielt der Künstler eine ausserordentliche Wirkung und eine beinahe feierliche Stimmung, deren Eindruck niemand vergessen wird.“

Den Namen Aert de Gelders habe ich damals nur genannt, um die Richtung anzugeben, in der der Urheber des Bildes am ehesten gesucht werden könnte, nicht aber um auf dieser Benennung durchaus zu bestehen. Denn diese Frage ist ganz gesondert von der zu behandlen, ob das Werk Rembrandt gehört oder nicht. Wie wir Rembrandts Schüler überhaupt noch viel zu wenig kennen, so besitzen wir auch keine genügende Überschau über Die unter ihnen, die das Gebiet der Landschaft gepflegt haben. Ist es doch trotz wiederholten Bemühens immer noch nicht gelungen, ein so fesselndes Bild, wie die grosse Tallandschaft in Dresden, näher zu bestimmen. Dem bedeutendsten Landschafter, der aus Rembrandts Schule hervorgegangen ist, Philips Koninck, kann freilich die „Mühle“ nicht zugeschrieben werden, da sie jene gelbbraunen Töne vermissen lässt, die seine Werke auszeichnen. Zu de Gelders Weise dagegen würde — wenngleich wir sonst keine Landschaften von ihm kennen — die warme durchsichtige Farbigkeit des Bildes wohl passen. Dazu gesellt sich noch besonders der Umstand, dass die zahlreichen Figürchen, mit denen der Vordergrund belebt ist, durch die zeichnerische Behandlung ihrer Umrisse mittels fester Striche auf diesen Künstler zu deuten scheinen.

Da hockt am Ufer eine Wäscherin mit ihrem Wäschekorb neben sich; hinter ihr steht ein Mann mit gekreuzten Beinen, die Hände auf dem Rücken, an das abfallende Erdreich gelehnt; auf sie zu fährt ein Boot mit eingezogenem Segel, von einem Mann gerudert; von der Höhe aber kommt auf dem Wege eine Frau, mit ihrem Korb am Arm, gegangen, die ein kleines vorwärts stürmendes und zu ihr emporblickendes Mädchen an der Hand führt. Weiter hinauf ist sogar noch ein Mann zu sehen, der seinen Karren schiebt.

Eine solche Häufung novellistischer Einzelheiten, die zur Stimmung des Ganzen nur wenig beitragen, vielmehr geeignet sind, die Aufmerksamkeit von der Hauptsache, dem gewaltigen Naturschauspiel, abzulenken, entspricht nun nicht gerade der Eigenart Rembrandts, der wohl gleichfalls seine Landschaften mit zahlreichen Figürchen zu beleben pflegte, diese aber so der Gesamtkomposition unterzuordnen wusste, dass sie nur als deren unvermeidlicher Untergrund erschienen, nicht aber eine selbständige Bedeutung für sich beanspruchten.

Zusammenfassend muss gesagt werden, dass es sich hier um das Werk eines Künstlers handelt, der die Wirkung eines Bildes wohl zu empfinden und zu berechnen imstande war und danach seinen Standpunkt zu wählen wusste, um mit den Mitteln der Rembrandtschen Technik einen tiefen Eindruck hervorzubringen; dass aber gerade diese Art einer überlegten Komposition wie auch die wohldurchdachte Durchführung aller Einzelheiten im Gegensatz steht zu der himmelstürmenden und dabei doch tief innerlichen Poesie eines Rembrandt.

* Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1902, Nr. 54, S. 426.

DIE RÖMISCHEN AUSSTELLUNGEN

VON

HERMANN UHDE-BERNAYS



In das Marmorgaukelspiel der grossen italienischen Kunstausstellung in Rom zurückdenken, heisst eine Fülle von widerspruchsvollen Eindrücken wiederholen, wie sie wohl selten so stark im neuen Jubeljahrzehnt ausstellungsbedürftiger Mittelmässigkeiten empfangen wurden. Aus dem Durcheinander schmerzhaft strahlender Bauten, die in den tiefblauen Himmel einschneiden wie schroffe Klippen in ein ruhendes Meer, rettete sich das Auge zu einer zypressenumstandenen Vigne, über deren Mauer ein Rosenhundert heraufblühte. Hinter den hellen Hallen, die über Nacht aufschossen, um über Nacht wiederum zu verschwinden, hob sich in dunstiger Ferne die dunkle Linie des Hügelrandes empor zu der energischen Wächtergestalt des Sorakte. Im Norden der ewigen Stadt, dem Wege nahe, den Goethe allmorgendlich zu wandern liebte, in einer Senkung des Giardino Borghese, ist der Schauplatz des friedlichen Kampfes um den Lorbeer, der freilich dem Sieger nicht wie einstens auf dem Kapitol gereicht wird. Denn einen Barbaren krönen – wo bliebe da der Stolz Roms! Aber nachdem die anspruchsvollen Ruhmesdenkmale des neuen Königreiches Italien tiefe, unheilbare Wunden in den Leib der Stadt schlugen, mag es die Ohnmächtige gestatten, dass die Fremdlinge mit ihren Grossen gemeinsam „wandeln im gleichen Licht". Der Kampfesruf, durch seine Ausstellung werde Italien erweisen, dass es in der Entwicklung seiner Kunst hinter den andern Nationen nicht zurückstehe, ist armselige Prahlerei geworden. Schon der architektonische Aufputz des grossen Gebäudes, das die italienischen und jene fremden Bilder birgt, denen ihr Staat keine eigene Heimstätte errichtete, mahnt in bedenklicher Weise daran, dass der Sinn für Harmonie und Proportion durch eine geschmacklose Vorliebe für jene architektonische Kunststückelei verdrängt ward, die nur mit dem Wiener Dialektwort „Gschnas" bezeichnet werden kann. Und wie dieses Haupthaus, geben auch die Pavillons der anderen Staaten schon von aussen das getreue Bild Dessen, was sie enthalten: Englands und Frankreichs nüchternen Klassizismus, wie wir ihn auf jeder Weltausstellung zu sehen gewohnt sind, Russlands und Ungarns freie Dekorationsstücke mit jenem publikumsicheren Stich, der von der russischen Ballerina und dem Zigeunerprimas erwartet wird, Österreichs und Deutschlands kluge Betonungen eines eigenartigen, in rhythmischer Aussprache der Flächenverhältnisse wirkungsvollen und lebendigen Stiles, der bei dem Österreicher Hofmann persönlich-elegant, bei dem Deutschen Bestelmeyer kraftvoll-beruhigt in die Erscheinung tritt. Wäre es nicht thöricht, Fragen der Kunst und Fragen der Nationalität zu vermischen, dürften wieder einmal ob unseres Vorranges „wir Deutschen stolz sein".

Bestelmeyer hat mit gutem Geschick den Grundriss des pompejanischen Hauses nachgebildet, so dass von dem geräumigen Vestibulum aus, das einen Blick in das Impluvium mit Hahns „Rossebändiger" gewährt, die Säle ausserordentlich zweckmässig angelegt sind: dem etwas überfüllten Saale der Plastik schliessen sich drei Münchener Räume an mit Stuck, Zügel, Jank, Urban, Benno Becker im Mittelpunkt. Eine schlichte braungraue Wandbespannung lässt die Werke in ihrer vollen Wirkung bestehen. Auf München folgen Stuttgart mit einer malerisch klaren Landschaft Hölzels, dann Berlin mit dem offiziellen Effektstück Röchlings „Germans to the front" – das Bild der Ausstellung, das neben Kellers „Auferweckung Jairi Töchterleins" den Italienern am meisten imponiert – und einem schönen Längssaal, wo Liebermanns „Garten in Nordwyk" und das Bildnis Baron Bergers mit Kampfs „Theaterloge" und Slevogts „Dame in der Laube" um Lederers mächtige Ringerstatue gruppiert sind. Zwei Säle für Dresden und Karlsruhe erhalten durch Kühl und Trübner ihre Note, während die Düsseldorfer und die beiden Räume für die übrigen Städte trotz Olde und Münzer, Clarenbach und Hofmann eines bestimmenden Zeichens entbehren. Die retrospektive Abteilung lässt bedauerlicherweise den grössten deutschen Römer, Anselm Feuerbach, nur in zwei bescheidenen Stücken ahnen, bringt aber dafür neben Menzel (ein wenig bekanntes „ländliches Gefolge"), Uhde, Liebermann und Anderen mehrere der besten Trübner, ausgezeichnete Stilleben von Schuch und einige vorzügliche Werke von Leibl (Frauenbildnis). Wir haben uns nicht darüber zu äussern, dass fast alle der ausgestellten Bilder alte Bekannte sind. Aber wir können sagen, dass die Vertretung der deutschen Kunst in Rom jedenfalls besser geglückt ist als in den engen Zimmern der Brüsseler Weltausstellung im vergangenen Jahre, wo freilich wie hier verschiedene der bedeutendsten lebenden Künstler Deutschlands leider gefehlt haben. Bei unserem Erscheinen im Auslande wird meist der Fehler begangen, dass aus einem verständlichen, aber nicht ganz vornehmen Selbstbewusstsein heraus solche Werke gesandt werden, die zu den Veteranen unserer Wanderausstellungen gehören. Hier ist ebenfalls gelegentlich dieses „fürs Ausland gut genug" zu

merken, wenn auch nicht so ausgesprochen wie etwa in Venedigs alljährlicher Zusammenstapelung. Dass dieses unsympathische Moment selbst dem deutschen Beschauer nur bei gewissen, unvermeidlichen Repräsentationsstücken zum Bewusstsein kommt, darf als Vorzug der unparteischen Auswahl Kampfs bezeichnet werden. Es ist keine Ausstellung deutscher Künstler, sondern eine Ausstellung deutscher Kunst, die in Rom stattfindet. Nicht der Einzelne soll siegen, sondern das Ganze.

Es mag darum vielleicht als ein Fehler der österreichischen Abteilung angesehen werden, dass Klimt allzusehr im Mittelpunkt des, wie es scheint, beinahe für ihn allein gebauten Hauses steht. Aber seine Kunst, die doch schon vor vier Jahren in Mannheim durch der Wiener Werkstätten Bemühen in ihrer kunstgewerblichen Eigenart glücklich herausgehoben ward, ist wohl niemals (besonders in dem Frauenporträt in Grau) so deutlich geworden wie in diesem Raume. Mit weiser Vorsicht hat Dornhoeffer mit Hilfe der Böhmen Manes und Navratil, sowie mit einem kleinen Kabinet erlesener Werke von Waldmüller höchst anmutige „Vorhöllen" geschaffen, und vor allem dadurch, dass er die Zahl der ausgestellten Werke (unter denen Egger-Lienz an der Spitze steht) nur gering ansetzte, sich Dank verdient. Es ist sehr schade, dass der Direktor der Wiener modernen Galerie nicht auch in Ungarn zu befehlen hatte. Denn der Ehrensaal Laszlos hat keinen künstlerisch hochstehenden Widerpart erhalten. Nicht Paal und nicht Munkacsy, trotz verschiedener mit Monticellis Zuthaten in seiner Asphaltküche geschaffter Skizzen und einer stark nach Chintreuil sehenden Landschaft. Und Szinyei-Merse erst recht nicht, von dem uns in der Pilotyausstellung Arbeiten vorgestellt worden waren, die zu den grössten Erwartungen berechtigten. Aber schon die recht konventionelle grosse Ausführung der eigenartigen Skizze des „Frühstück im Freien" erweist, dass jene Tastversuche überhaupt gar nicht in Richtung auf die französischen Impressionisten gemeint sein konnten. Szinyeis spätere Bilder stimmen vielmehr in ihrer Komposition und ihrer klebrigen Malweise auffällig mit jenen zweifelhaften Bildern Böcklins zusammen, deren überblauem Himmel nebst sentimentaler Staffage er den Teil seines deutschen Loreleyruhmes verdankt, den er als Künstler hätte ruhig verschmähen dürfen.

Noch stärker ist die Enttäuschung bei den Franzosen. Herr Carolus-Duran hat so ausgiebig für seinen eigenen Ruhm gesorgt, dass sich die wenigen bedeutungsvollen Künstler, die überhaupt gekommen sind (Bonnard, Vuillard, Denis, Cottet) meist in bescheidene Hinterstübchen zurückziehen mussten, um Detailles Pompiers zum Ehrenplatz zu helfen. Die Engländer haben sich mit souveräner Hinwegsetzung über die Schranken der Ausstellungszeit gestattet, einige sonst unbekannte Werke ihrer Grossmeister nach Rom zu schicken, darunter eine der durchsichtigen Landschaften Gainsboroughs. Um so stärker wirkt dafür dieser Gegensatz zu der wohlbekannten Qualität der alljährlichen Royal academy, die in allen anderen Sälen „fast ausnahmslos herrscht, bis auf einen interessanten Raum mit vorzüglicher Graphik, die durch Zeichnungen von Stevens noch übertroffen wird.

Die anderen Nationen haben meist mit den Italienern zusammen ausgestellt. In diesem Riesenbau nimmt der kleine Saal der Schweizer mit Hodler, Buri, Amiet, Giacometti zweifellos die erste Stelle ein. Auch die Dänen (Hammershoi), Schweden und Holländer zeigen durchweg ein solides Können und einen ehrlichen Willen. Bedenklicher stimmen Zuloagas zwischen malerischen Qualitäten und brutaler Farbengier wütend um sich schlagenden Bildnisse, noch gefährlicher sind die wilden Dekorationseffekte Angladas, der in Gauguin malerisch zu sehen scheint, was Rops aus Goyas Caprichos für die französische Kunst herüberholen wollte. Aber hier sind doch Künstler, über deren Absichten sich bei allem Missverstehen reden lässt, während bei den Italienern nur einige Lombarden und dann die Venezianer – schon seit Jahren die wohlbekannten, ewig gleichen Fragiacomo, Ciardi, Tito usw. – Beachtung verdienen. Die Leitung der Ausstellung hat sich nicht entschliessen können, nach vorsichtiger Auswahl eine kleine Retrospektive zu veranstalten, wozu diesmal der feierliche Anlass wohl gegeben war, und diese zu beschränken vielleicht auf Landschaft und Genre – war es Unkenntnis, Gleichgültigkeit oder gar Bedenken wegen des allzugrossen, allzudeutlichen Abstandes der modernen Künstler Italiens, dass sie unterblieb? „Convien ch'a' nostri raggi si maturi", an unsern Strahlen glücklich auszureifen, – dieses berühmte Wort ihres Lieblingsdichters hätte vielleicht als Motto über einer italienischen Jahrhundertausstellung der italienischen künftigen Kunst vorgeleuchtet!

Auch die Japaner, Amerikaner, Serben (mit Mestroviçs Kolossen) und Spanier haben für sich ausgestellt. Der spanische Pavillon war Ende Mai noch nicht eröffnet.

❋

Von der Ausstellung in der Engelsburg nur wenige Worte. Was dort (wie bei der Porträtausstellung in Florenz) den Ausschlag giebt, sind die herrlichen Räume, die selbst durch die meiningerhaft theatralische und ganz überflüssige Heraufbeschwörung der Vergangenheit durch Prunkbetten, abgebrannte Kerzen, essenzverkaufenden Apotheker und ähnliche Requisiten nicht gänzlich ihrer Wirkung beraubt wurden. Für den Forscher gab eine kleine Michelangelo-Ausstellung manches Interessante. Auch die schöne Auswahl der Fayencen und Webereien verdiente die Aufmerksamkeit der Spezialisten. Aber das war doch alles nur für Fachleute! Das Kabinet mit den feinen Stichen und den klassizistisch angelegten, aber leidenschaftlich ungebändigen Zeichnungen Pinellis deutete an, in welcher Richtung eine nicht minder

ernsthafte, und doch der Allgemeinheit weit mehr gebende kulturhistorische Ausstellung hätte gemacht werden können: die Entwicklung des römischen Volkslebens durch die Jahrhunderte. Dann hätte die Abteilung der Trachten sich auch entsprechend eingliedern lassen, statt als einzige Verbindung zwischen der alten und der neuen Zeit zu stehen, der neuen Zeit, die durch die Ausstellung der Fremden in Rom bezeichnend repräsentiert wird.

Hier haben die Deutschen eine gute Vertretung gefunden, wenn auch Weimar eine Absage gegeben hatte, die ihm keiner verübeln darf. Wir kennen manche dieser Meister aus der Jahrhundertausstellung, die Koch, Nerly, Fohr und Andere. Es war eine nachdenkliche Stunde, angesichts dieser vielen römisch-deutschen Bilder, die Arthur Haseloff mit grosser Umsicht zusammengebracht hatte, auch einmal das Negative zu überdenken, den schädlichen Einfluss Roms auf uns Deutsche! – Die österreichische Abteilung konnte eine schöne Studie zur Helles und zwei unbekannte Werke von Führich aus römischem Privatbesitz aufweisen, bei den Franzosen schimmerte die Seide von Möbeln des Empire, eigens aus Fontainebleau gebracht, unter Bildern von David und Géricault.

Die archäologische Ausstellung in den Diokletiansthermen öffnete bei jedem weiteren Besuch dem begierigen Sinne neue, umfassendere Kenntnisse über die einstige Herrschergewalt Roms im Reiche der Kunst. Diese bescheidenste Ausstellung ist bei weitem die beste. Denn hier allein erhält man eine vorzügliche Vorstellung von Leben und Kraft, deren ungeheuerlicher Machtatmosphäre gegenüber gerade die Thaten der römischen Renaissance als eitel Stückwerk erscheinen, da ihnen die organische Einheitlichkeit nur scheinbar, von aussen gegeben wurde, aber nicht aus dem Eigenen herauskam. Und die heutigen Römer......! Schon Goethe hat gesorgt, ob in der Zukunft noch Platz bleibe für „die Schatten, deren einer mehr wert ist als dies ganze Geschlecht.“



KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Im *Künstlerhaus* zeigte die Larensche Kunsthandlung eine Kollektion holländischer Bilder. Neben Dilettantischem viel Gutes und selbst Vortreffliches. Israëls, J. und W. Maris, Mauve und Mesdag fehlten nicht. Man sah einmal mehr, dass die neuere holländische Kunst das mittlere Niveau gut zu halten weiss und dass der Einfluss von Fontainebleau in diesem ganzen Malergeschlecht fortlebt.

Bei *Paul Cassirer* hatte Strathmann die beiden Hauptsäle mit seinen Arbeiten gefüllt. Sehr anregend, aber nicht nachwirkend. Strathmann ist zugleich ein Juwelier. und ein Tapezierer, ist Nazarener und Pointellist, ein kunstgewerblicher Symbolist (aber mehr zum alten Kunstgewerbe gehörig), ein Drastiker und Idylliker. Er ist lustiger als Brandenburg, unkünstlerischer als Heine, unsinnlicher als Böcklin, ernsthafter als Mucha, äusserlicher als Oberländer — indem er an alle Diese erinnert. Die Kunst lebt nicht von Dem was er macht, sondern er lebt von der Kunst. Niemand im heutigen Deutschland ist in so origineller Weise unselbständig.

K. S.

BRESLAU

Dem Breslauer Publikum wurde Gelegenheit gegeben, zu den aktuellsten Fragen in unserm Kunstleben, zu dem Protest der deutschen Maler gegen die Franzosen, Stellung zu nehmen. In einer *„Ausstellung von Werken moderner Meister aus Breslauer Privatbesitz“*, die im *„Schlesischen Museum der bildenden Künste“* für einige Wochen veranstaltet worden ist, findet sich überraschender Weise, jedenfalls überraschend für die Vielen, die Breslau in bezug auf Kunst für eine halb barbarische Stadt im fernen Osten halten, eine Anzahl Bilder jener jüngsten Franzosen, die jetzt auf der Berliner Sezessionsausstellung die Aufmerksamkeit auf sich lenken. Wir finden Dérain, Flamin, Flandrin, van Dongen und Puy; ein mosaikartig wirkendes Stilleben von Herbin, ein Blumenstück von Matisse, ein Stilleben von Valtar, von Manguin eine Dame auf der Veranda, von Purrmann und Marquet Strassenbilder, eine Trapezkünstlerin von Du Friesz und von Picasso ein Mädchenakt und ein Interieur in eigenartigem blauen Licht. Man muss zugeben, dass ein ungeschultes Auge den Weg zu dieser Kunst nicht eben schnell finden kann, besonders nicht mit Hilfe dieser wenigen Bilder, die zum Teil nur Skizzen sein wollen. Das Publikum findet einstweilen mehr Gefallen an den älteren Franzosen, die neben diesen Versuchen gradezu klassisch wirken, an Dupré, Rousseau, Bonvin, Courbet, Manet, Pissarro, Sisley, besonders an dem ruhigen, grosszügigen Porträt des Victor Jaquemont du Doujon von Monet (1868). – Unsere führenden Deutschen sind ziemlich vollzählig mit guten Werken vertreten: Uhde, Habermann, fünf Bilder von Skarbina, drei von Trübner. Von Liebermann finden wir sieben Bilder aus verschiedenen Perioden, von Leistikow zwei Werke, von Slevogt ein Waldinneres, von Corinth ein feintoniges, sehr dunkel gehaltenes Stilleben „Fasanen“, von Hodler, den wir ja auch halb zu den Unseren zählen, den von der Berliner Sezession 1910 bekannten „Holzfäller“. Von Zumbusch,

Samberger, Erler, Spiro, Kardorff u. a. m. sind gute Porträts da. — Wie es bei einer solchen Ausstellung, die allen Geschmacksrichtungen Rechnung trägt, zu erwarten ist, nimmt einen breiten Raum das nicht mehr recht goutierte Genrebild ein, das das grosse Publikum immer geliebt und gekauft hat. Es sind ziemlich Alle vertreten: Deffregger, Diez, Firle, Grützner, Oberländer usw. Besonders zu erwähnen von schon historisch gewordenen Werken sind zwei reizvolle Bilder von Spitzweg: „Spaziergang" und „Ernte", drei Porträts von Franz Krüger: seine Schwiegereltern und seine Braut, ein Selbstporträt von Marées (1862) und eine Mondscheinlandschaft von Menzel (1865). Im ganzen ist das Resultat der Ausstellung sehr erfreulich. Man kann wohl schon aus dieser nur ganz allgemein andeutenden Besprechung, die sehr viele gute Bilder unerwähnt liess, ersehen, dass viel und meist auch mit gutem Verständnis in Breslau gesammelt wird. G. C.

NÜRNBERG

Im neuerbauten *Künstlerhaus* ist am 18. Mai die diesjährige *Ausstellung von Werken Nürnberger Künstler* eröffnet worden, die bis zum 14. Juni währt. Als vor etwa einem Dezennium die kleine Schar der in Nürnberg ansässigen Künstler begann, sich enger zusammenzuschliessen, um in eindrucksvollen Ausstellungen vor die Öffentlichkeit zu treten, hat es Manchen gegeben, der diesem Unternehmen keine glückliche Zukunft prophezeite. Die Nürnberger Künstler scheuten aber vor den in den lokalen Verhältnissen begründeten Schwierigkeiten nicht zurück. Und heute darf man sagen, sie haben sich durchgesetzt. Die Ausstellung liefert hierfür den Beweis. Sie hat eine stattliche Reihe in sich gefestigter Künstlercharaktere aufzuweisen, und mancher der übrigen Künstler erregt für die Folge die besten Hoffnungen. Unter den Landschaftern sind zu nennen August Falcke, Hans Förtsch, Adolf Jöhnssen, August und Karl Kellner, Kaspar Klaus, Hugo Kraus, Wilhelm Reuter, Georg Riegel und Karl Schmidt-Helmbrechts. Das Bildnis hat in Georg Kellner, Rudolf Schieste, Eduard Schlein und Hans Werthner gute Vertreter. Besonders steht auch, als ein natürlicher Ausfluss der Reize der Altstadt, die Darstellung malerischer Architekturbilder im Vordergrund. Hier sind hervorzuheben Karl Botzler, dann Ernst Loesch, Karl Röger, Georg Schmidt, Franz Schmidt und Friedrich Trost jun. Die Bildhauerei wird von Max Heilmaier und Philipp Kittler, die Architektur in Hans Pylipp, Otto Schulz und Jakob Schmeissner, das Kunstgewerbe von Friedrich Pöhlmann und Else Jaskolla gut vertreten. Sch.

MÜNCHEN

Es ist Geheimrat von Tschudi gelungen, vom kaiserlichen Rat Marcell von Nemes in Budapest die Erlaubnis zur Ausstellung der Hauptwerke seiner Galerie in der *alten Pinakothek* zu erhalten. Diese Ausstellung wird den Sommer über andauern. Gleichzeitig wird als Leihgabe für einige Zeit das Van Eyck-Bildnis aus der Bruckenthalschen Galerie in Hermannstadt in der alten Pinakothek ausgestellt werden.

Ausserdem hat Tschudi fünf Werke von Goya (darunter das Bildnis der Königin Marie Luise) und ein Porträt des bayrischen Malers Edlinger, dann das Bildnis Schuchs von Leibl und ein Damenbildnis von Waldmüller erworben. U-B.

MAGDEBURG

Der neue Direktor der Kunstgewerbeschule, Prof. Rudolf Bosselt, hat sich durch eine Gesamtausstellung seiner Arbeiten vortrefflich eingeführt. Die Ausstellung, die als Ganzes einen vornehmen und geschmackvollen Eindruck macht, zeigte eine grössere Vielseitigkeit Bosselts, als man bisher erwarten konnte. Ausser den Plaketten, Medaillen und Monumentalskulpturen sah man Kleinplastiken, Porträtbüsten, Tierbronzen und Architektur. Die Neigung Bosselts scheint der strengen Architekturplastik zu gehören. Grabmäler und Brunnen mit stark gebundener Plastik waren zu sehen, die sehr Gutes erwarten lassen. Für die Wohnhausarchitektur sind Bosselts strenge Formen vielleicht zu monumental. Die Monumentalfiguren sind dort am besten, wo der Zweck zu einer tektonisch festen Umgrenzung führt, wie bei einer Knabenfigur (zu einem Brunnen gehörig) oder einem knieenden Mädchen mit emporgewandtem Kopf; noch stärker bei den kantig und hart stilisierten Bronzen. Bosselts Plaketten sind bekannt; sie sind durch einige neue Stücke vermehrt worden. P. F. Sch.

PRAG

II. Jahresausstellung des Kunstvereins für Böhmen. Man kann von einer Kollektivausstellung Münchner Künstler sprechen, denn in den neun Sälen dieser Ausstellung stossen wir auf Schritt und Tritt auf Münchner Meister oder Solche, die es werden wollen. Nur zwei Namen vertreten eine Malkunst, die wir hier in Prag nicht allzuoft zu sehen bekommen, es ist dies John Lavery und George Sauter, London. Orlik sandte ein feines Stilleben, Walter Klemm, Dachau, dessen Steinzeichnungen und Holzschnitte an dieser Stelle bereits mehrfach besprochen wurden, ein Pleinairbild, Ludwig von Hofmann einen sehr frischen „Tanzreigen" in Grün, Gelb und Violett. — Überwiegend war die Anzahl der Porträts. Die Plastik war sehr schulmässig; nicht ein Werk war da, das über dem Mittelmass steht. Da die Ausstellungsleitung wohl vorausgesehen, dass ein eigentlicher Kern dem Ganzen fehlen würde, wurde der Ausstellung eine interessante altjapanische Kollektion beigefügt. Die Kakemonos und Malereien aus dem sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert, die Lackarbeiten und Werke altjapanischer Keramik wurden sehr bewundert. U. R.



CHRONIK

EIN PROTEST DEUTSCHER KÜNSTLER

Den in diesen Wochen viel besprochenen, bei Eugen Diederichs in Jena in Buchform erschienenen Protest des Worpsweder Malers Carl Vinnen und der hundertachtzehn deutschen Künstler, die sich ihm, mehr oder weniger räsonnierend, zur Seite gestellt haben, als etwas prinzipiell Wichtiges zu behandeln, liegt ein sachlicher Grund nicht vor. Diskutieren lässt sich nur, was klar ist; es bleibt dem für Phrasen nicht Zugänglichen aber unklar, was die protestierenden Künstler eigentlich wollen. Unzweifelhaft ist nur, dass nicht einmal so viele Autoren, die obendrein noch sittlich empört waren, ein nur achtzig Seiten langes Buch interessant zu gestalten vermocht haben. Sie haben vielmehr in corpore eine der langweiligsten Broschüren geschrieben, die es giebt. Das Bezeichnendste ist, dass die Künstler, die sich zu dieser zweideutigen Kundgebung zusammengefunden haben und die, soweit man erkennen kann, gegen Das protestieren, was sie die Bevorzugung französischer Kunst in Deutschland seitens einiger „Aestheten" und Galeriedirektoren, eines einzigen Kunsthändlers und etwa noch der Berliner Sezession nennen, — dass diese Künstler mit ganz wenigen Ausnahmen die eigentlich flauen Persönlichkeiten sind: die Lauen, nicht heiss, nicht kalt, von denen es heisst, sie sollen ausgespien werden, die liberalen Kompromissler, die Mittleren und Mittelmässigen, die künstlerisch Unpersönlichen, die da glauben, man könne aus hundert Kaninchen ein Pferd machen. So geartete Maler und Bildhauer können aber nicht über Qualität urteilen. Schon darum nicht, weil sie, aus Selbsterhaltungsinstinkt, die eigenen Arbeiten für gut halten müssen. Sie haben nicht das Mandat, die Jugend zu lenken, weil sie sich selbst nicht gut zu lenken verstanden haben. Die Protestler nennen den Einfluss der französischen Kunst gefährlich. Monet und Manet lassen sie im allgemeinen noch gelten, denn von Denen haben sie selbst Entscheidendes noch gelernt. Aber sie möchten die deutsche Jugend und die deutschen Portemonnaies vor dem irren Geschmiere der nachimpressionistischen Franzosen bewahren, die sie als Bürger eines dekadenten, verrotteten Landes bezeichnen. Die Jugend wird sich, trotz dieses feierlichen Einspruchs, auch ferner seine Vorbilder nach eigenem Ermessen wählen. Sie will das Absolute und wird wissen, warum ihr van Gogh mehr bedeutet als Carl Vinnen und die anderen hundertundfünfzig Worpsweder. Die Käufer französischer Bilder, die Privaten und die Galerieleiter, werden auch nicht bekehrt werden; um so weniger als eben sie es sind, die von je auch die guten deutschen Bilder von Liebermann, Leibl, Trübner, Slevogt usw. zu hohen Preisen gekauft haben, und als ihr praktischer Idealismus und Patriotismus auf einer ganz anderen Stufe steht wie die egoistisch räson-

nierende Ideologie der Protestler. Und Frankreich wird die anmassende und recht unanständige Schulmeisterzensur seiner Kunstkultur zu ertragen wissen.

Vor allem sollen die „Aestheten" schuld sein. Sie sollen dem Handel verbündet sein, wird munter verleumdet. Auch ein Dutzend Kunstschriftsteller, solche, die man die Worpsweder der Kunstkritik nennen könnte, bekräftigen es mit ihrer Unterschrift. Wer ist gemeint ausser dem immer als Scheuche verwendeten Meier-Gräfe? Wahrscheinlich doch vor allem auch „Kunst und Künstler"*. Nun, Ihr Herren Protestler, hier ist die Antwort mit Hörnern und Klauen: stellt Eure Idealität auf das Niveau unseres Willens zur Kunst, unseres Strebens zur Sache, malt so, dass Eure Bilder wert sind, in diesen Blättern abgebildet zu werden – und Ihr werdet erleben, wie sich eure Ansichten dann ganz von selbst ändern. Leistet Ihr der deutschen Kunst erst jenen höchsten nationalen Dienst, ausgezeichnete Kunstwerke zu produzieren, so werdet Ihr Euch der bis jetzt gebrauchten Krücken schämen und nicht mehr Proteste unterschreiben, die so Unklares und Falsches sagen, in denen kaum eine thatsächliche Angabe richtig ist und die am Schlusse eine sogenannte Statistik von einer unerhörten objektiven Verlogenheit benutzt. Ihr werdet aufhören, Unsinn über den Kunsthandel zu schreiben, den Ihr nicht kennt, und aufhören, mit dem Misstrauen des Schwachen dort Verrat zu wittern, wo keiner ist. Ihr werdet als starke Gestalter den Weltmarkt erobern, ohne einen Finger zu regen; denn dieser Markt will Weltwerte, die bleiben und nicht sentimentale Heimatskünste, die die Zeit gemächlich verspeist. Lernt das Geheimnis der Qualität, die ihr im Namen der deutschen Kunst protestiert; einerlei ob es mit oder ohne Franzosen geschieht. Nur da liegt das Problem. Werdet unbedingt, Ihr nach allen Seiten Bedingten; macht Euch zu Organen des vorwärtsstrebenden Zeitwillens! Sucht die Gründe für die von Euch bekämpften Unzulänglichkeiten in Euch selbst. Habt nur recht viel herrliches Talent! K. S.

*

Aus einer Anzahl von Künstlerurteilen über diesen „Protest", die in den „Süddeutschen Monatsheften" abgedruckt worden sind, (darunter Äusserungen von Thoma, Trübner – der als anfänglicher Protestler sich selbst desavouiert, — Lovis Corinth, Carl Moll, Klimt, Slevogt u.s.w.) drucken wir zwei besonders gute und charakteristische Entgegnungen ab.

In einem Wiener Volksstück schreit ein Agitator fortwährend: „Für den kleinen Mann muss was geschehen". Daran hat mich der „deutsche" Protest erinnert. Dass auch der eine oder andere Künstler aufgesessen ist und mitprotestiert hat, dürfte diesen selbst recht leid tun. Wien. Gustav Klimt.

Das Vinnensche „Quousque tandem" liegt mir zum zweiten Male vor. Das erstemal, als es mir vom Verfasser zugeschickt wurde, siegte bei mir die Höflichkeit, und ich hielt es für unnötig, den Sturm im Wasserglase zu beschwören. Die Fassung mit der Gefolgschaft stolzer und noch stolzerer Namen lässt eine allgemeine Verwässerung und Überschwemmung befürchten und diesmal muss ich, mit Ausschaltung der Höflichkeit, und obgleich „Freunde und Parteigenossen" genug sich dräuend angeschlossen haben (— in der ersten Schadenfreude bloss, hoffe ich —), diesmal also muss ich sagen, dass etwas Rückständigeres und Unklareres selten zusammengestellt wurde als dieses „Quousque tandem" nebst Anhang. Protest deutscher Künstler — ein stolzes Wort! — das gleich dem etwaigen Gegner seinen Platz ausserhalb der geistigen Grenzen des Vaterlandes anweist und ihn schreckt!

Das alarmierende Wort „Deutsche Kunst", von so vielen hier gebraucht, macht nachdenklich. Es erinnert an den Ruf der Juristen nach dem Normalmenschen, den es, sagt man, gar nicht giebt! Die beschworenen Geister deutscher Meister sind in diesem Zusammenhange gleichermassen verdächtig. „Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir." — Ich fürchte, „deutsch sein" soll wieder einmal so viel heissen, wie im Leiterwagen fahren, wenn alle Welt im Auto fährt. Ich fürchte, es handelt sich um eine blasse Ängstlichkeit vor Fortschritt, vor Freierem. Angst der russischen Bärte vor der Kulturschere. Angt um Güter, die wir noch gar nicht besitzen! Denn nationale Eigenart in der Kunst!? Wir wahren die unsere, wenn wir unsere Kräfte verstehen lernen wollen, und Luft und Befruchtung daranlassen. Wenn unsere Wurzeln stark und tief sind, werden sie nicht schwinden, weil Äste und Knospen in der freien Luft (en plein air) stehen. Wirkliche Kraft zittert nicht. Wir dürfen eigene Fehler und Schwächen im stillen lieben, aber nicht grossziehen. Und schliesslich, wir haben einige Meister, deutsche Künstler, aber eine deutsche Kunst haben wir nicht. Die entsteht nicht so auf Wunsch. Das Abstempeln „Deutsche Kunst" hätte auch nicht von uns zu geschehen, sondern durch überragende Bedeutung sich den Völkern aufzuprägen! Deutsche Kunst des sechzehnten Jahrhunderts, französische, spanische, sind Schulbegriffe, historisches Arbeitsmaterial. Aber die grossen Söhne der Nationen, sei's Rembrandt, Velasquez, Rubens, Dürer sind eben grosse Maler der Menschheit, sind Söhne der Kunst. Und das sind, in einer ununterbrochenen Folge, die grossen Maler Frankreichs. Vom Beginn des vorigen Jahrhunderts bis zum Ende und bis heute — denn noch leben einige der Grossen — fliesst ein solch freudig rauschender, feuriger Strom von Kraft, Gesundheit und Schönheit aus Frankreichs Kultur, dass wir diese enorme Fülle wohl anerkennen müssen und anerkennen sollten, da doch wir so gerne hören, dass — beiläufig — Deutschland im gleichen Jahrhundert eine unglaubliche Fülle von Musik der Welt geschenkt hat.

Nein, ich kann nicht annehmen, dass man dies bei uns nicht einsieht, oder missdeuten will, — und diesem Reichtume gegenüber auf die paar harten Taler klopfen will, die im leeren Beutel klirren.

Es ist kein Wunder, dass schlechte und gute Propheten die „kaufmännische Gründung" eines dieser Grossen weissagen. Dazu gehört nicht viel Verstand. Dass Frankreich nicht versteht, sich seine Schätze zu erhalten (die es offiziell, wie überall auf der Welt, zum Teil gar nicht würdigt), bedeutet für die Frage hier nichts. Allerdings die daraus gezogene Schlussfolgerung: mit wenig Ausnahme käme nur Atelierabhub zu uns, bedeutet hier etwas — eine grobe Täuschung nämlich! An den Plätzen, wo die Öffentlichkeit daran ein Recht hat, handelt es sich um ernste Werke. Begleiterscheinungen sind nicht die Sache! Auch dem disziplinierten Heere folgen Aasvögel und Marodeure!

Kommen wir zum Kern! Ich glaube, das ist alles gar nicht so gemeint! Man würdigt ja — sehr überflüssigerweise — den französischen Meister auf jeder Seite der Broschüre, wenn man auch auf der anderen rasch wieder etwas davon

* Fritz Erler verrät es. Er klagt uns an, wir verwendeten einen Titel, den ein im französischen Rokoko lebender Russe entworfen hätte. Ach ja, unser Titelbild! Zuerst war es von Th. Th. Heine — der auch protestiert —: alle Welt war entsetzt; dann versuchten wir einen sehr schönen Umschlag von Slevogt: ganze Reihen deutscher Künstler wurden ohnmächtig. Nun suchen wir schon seit Jahren in dem Deutschland, in dem ein neues Kunstgewerbe „blüht", nach einer zulänglichen Persönlichkeit. Das ist auch ein Zeichen der Zeit. Somoffs Titelbild wird so lange nur beibehalten, weil die vielen Fritz Erler selbst vor so einfachen Aufgaben vollständig versagen.

abzwickt, nein, man hat etwas anderes im Auge, und nur in der Eile und aus Vorsicht vergessen, das Kind beim Namen zu nennen!

Zwar man fürchtet den materiellen Erfolg und geistigen Einfluss der französischen Bilder, aber doch mehr — und gegen die geht es — die lebendigen Träger dieser Ideen, die mit diesem eisernen Pfluge in Deutschland pflügen, und Boden geschaffen und gewonnnen haben: Man ärgert sich über die Berliner Sezession und den Berliner Kunstsalon Cassirer; diese beiden Institute, eng verknüpft, sich wechselwirkend verpflichtet durch die aussergewöhnliche Persönlichkeit Paul Cassirers, trotz des anfechtbaren Verhältnisses fruchtbar verbündet, traten seit ihrem Bestehen für das Grosswerden einer neuen Anschauung in Deutschland ein, sie haben die Bewegung eingeleitet und bis heute rücksichtslos geführt. Dieses thatsächlich merkwürdige, im grossen fördernde und gesunde Verhältnis klarstellen oder verteidigen zu wollen, können wir einer Geschichte der Sezessionen in Deutschland überlassen.

Lächerlich nun ist es, an einer Korporation oder ihrem Nachwuchs gleich die geistigen Früchte sehen zu wollen. Diese können so wenig von den Akademien, wie von freien Vereinigungen in Ausstellungen gezüchtet werden.

Sichtbar werden nur Auswüchse sein.

Im übrigen: Jugend lässt sich nicht erziehen und nichts vorschreiben, und es ist töricht, immer den praeceptor spielen oder diese Rolle von andern verlangen zu wollen, wo die notwendigen Ziele ganz wo anders liegen. — Michelangelo wirkt so wenig erzieherisch wie Cézanne. Nur Mittelmässigkeit wirkt so — auf die Mittelmässigkeit.

In Deutschland galt es, Luft und Licht zu schaffen, und Freude — die brauchten deshalb nicht „deutsch" zu sein. Und freie Ideen, ob gesprochen, ob gemalt, sind unsere besten Eideshelfer. Die gemalten natürlich erst recht, wenn wir sie an den Wänden haben können, ob in Museen, ob in Privatwohnungen ist gleich, auch woher!

Inzwischen: Hoffen wir!

Da wir schon einen Protest deutscher Künstler haben, haben wir wohl auch eine deutsche Kunst.

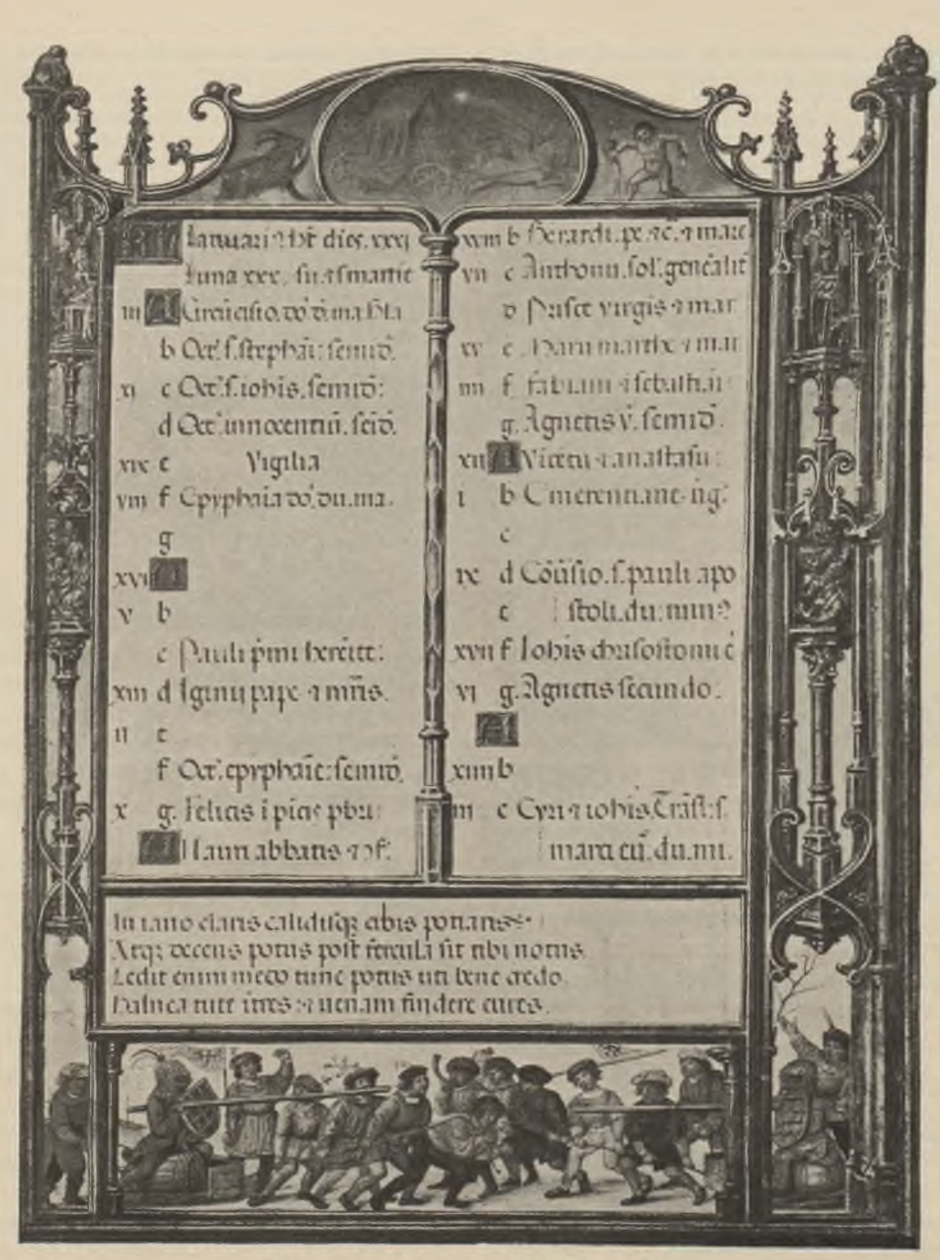
Berlin. Max Slevogt.

AUKTIONSNACHRICHTEN

BERLIN

MEDAILLENAUKTION LANNA

Die vom 16. bis 19. Mai dieses Jahres in Rudolph Lepkes Kunstauktionshaus zu Berlin abgehaltene Versteigerung der Münzen und Medaillen des böhmischen Edelherrn Adalbert von Lanna gestaltete sich in verschiedener Hinsicht zu einer Sensation. Schon der Katalog, mit seinen 53 Lichtdrucktafeln, das reichstillustrierte Katalogwerk für Medaillen überhaupt, bot textlich durch den Verzicht auf die hergebrachten Lobpreisungen der zum Verkauf kommenden Stücke und durch die nüchterne Beurteilung ihres Echtheitsgrades eine gewisse Überraschung. Sodann war es ja das erste Mal, dass in Berlin eine wirklich hervorragende Sammlung dieses Spezialgebietes versteigert wurde; zeigte doch der Berliner Münz- und Medaillenmarkt, besonders der im Auktionswege sich vollziehende, bisher einen betrüblichen Tiefstand, so dass Berlin für Münzversteigerungen überhaupt nicht mitzählte. Eine schlechte Aussicht für den Verlauf des Kampfes! Doch schon der Beginn zeigte ein wesentlich anderes Bild, als man hätte erwarten sollen: von öffentlichen Museen waren Berlin, Dresden, München, Prag, zeitweise auch Posen, Nürnberg usw. vertreten, die Münzhändlerwelt war so gut wie vollzählig anwesend, auch von den grossen Kunsthändlern, die sonst sich um Medaillen kaum kümmern, waren mehrere da. Endlich und vor allem waren die grossen Privatsammler selbst auf der Wahlstatt. So errangen namentlich die grossen italienischen Medaillen nie gesehene Preise, ein Lodovico Lucio von Niccolò Fiorentino (Nr. 88), unbestreitbar das schönste Stück der Sammlung, ging mit 18000 Mk. an einen österreichischen Sammler; von den herrlichen Bronzen des Pisano ging der Leonello d'Este (Nr. 5) für 9000 Mk. an den grössten deutschen Sammler (in Chemnitz), der Malatesta Novello (Nr. 9) für 14000 Mk. an einen hervorragenden Münchner Kunsthändler, Marescottis hl. Bernardin (Nr. 32) für 11000 Mk. und Sperandios Giov. Bentivoglio (Nr. 37) für 15300 Mk. abermals nach Chemnitz; sein Gal. Marescotti (Nr. 42) für 12300 Mk. an einen bekannten Berliner Mäzen; desselben Künstlers grossartiger B. della Rovere (Nr. 44, 12400 Mk.) ebenso wie ein schöner Costanzo Sforza von Enzola (Nr. 52, 10200 Mk.) wanderten dagegen ins Ausland, wohin nach heftigem Wettbewerb auch Sultan Muhammed II. (Nr. 71, 13000 Mk.) sich wandte. Auch die übrigen Stücke des Quattrocento und die besseren des Cinquecento errangen hohe, zum Teil unsinnige Preise, während bei den geprägten italienischen Medaillen, dann bei denen des Barock, ebenso bei den französischen, niederländischen und Habsburger Medaillen zuweilen auch nur mässige Sätze erzielt wurden: so kamen auch die kleineren Interessenten zu ihrem Recht. Das Berliner Kabinet konnte sich — es war spät am Abend des zweiten Auktionstages — die schöne Schwarzsche Medaille auf Eitel Fritz von Zollern sichern (Nr. 794 nur 1255 Mk.). Sehr hoch gingen dann wieder die deutschen Medaillen der grossen Zeit von 1518—1540, besonders die von Schwarz. Nr. 912, Tucher, ging für 7300 Mk. nach Chemnitz, Nr. 913, Tetzel und Haunoldt, ans Berliner Kabinet, Nr. 914 gar (Volckamer) für 11000 Mk. an die bedeutendste Münzhandlung der Gegenwart. In die Hagenauer (Nr. 926—929) teilten sich der Chemnitzer Sammler (Nr. 927, 3000 Mk., Nr. 928, 5600 Mk.) und die Kabinete von Berlin und Dresden. Die schönen Nürnberger der unter Gebels Namen gehenden Gruppe, errangen ebenfalls hohe Ziffern, zwischen 1020 und 7900 Mk.; einige der Hauptstücke gingen an die Kabinete von Berlin und München, viele wieder nach Chemnitz, andere an einen in hoher Staatsstellung befindlichen Münchner Sammler. Von den deutschen Porträtmedaillen der späteren Zeit wurde teuer noch Nr. 1014, ein wundervolles Unikum auf Marquardt von Stein (4100



EINE SEITE AUS DEM BREVIARIUM GRIMANI

Mk.), Nr. 1022, ein ebenso schönes Stück auf Franz Schleicher (3650 Mk.), beide an einen Wiener Sammler, und die merkwürdige Elisabeth Federmann (Nr. 1162, 4950 Mk., Berliner Kabinet). Die religiösen Medaillen erzielten nur mässige Preise, dagegen brachten die antiken Münzen, besonders das römische Gold, und die antiken Glaspasten zum Teil wieder unerwartet hohe Preise, wenn sie auch natürlich an die der grossen Medaillen nicht heranreichten. Das Gesamtresultat von 525982 Mk. lässt die ganze Veranstaltung als einen ungeheuren Erfolg erscheinen, der zweifellos die Reichshauptstadt als Auktionsplatz auch für diese Dinge „lanciert" haben dürfte. R.

MÜNCHEN

Bei der Versteigerung des Uhdeschen Nachlasses in der *Galerie Helbing* wurden, obgleich nur sehr wenige wirklich typische Bilder des Meisters zum Ausruf gelangten, sehr hohe Preise erzielt. Die Handzeichnungen wurden ebenfalls über Erwartung hoch bezahlt.

Auch die Sammlungen Adelmann und Barlow, deren Versteigerung im Juni stattfand – in der zuletzt genannten befanden sich sehr schöne altmünchner Bilder – brachten es zu einer grossen Nachfrage, aus der sich zunächst schliessen lässt, dass das Sammeln altmünchner Landschafter sich nicht mehr auf München allein beschränkt. U-B.

NEUE BÜCHER

Das **Breviarium Grimani.** Vollständige photographische Reproduktion. Herausgegeben von Scato de Vries und Salomone Morpurgo. Mit einer Einleitung von Giulio Coggiolia. 12 Mappen à M. 200. — Leiden, A. W. Sijthoff Uitgevers Mij.; Leipzig, Karl W. Hiersemann. 1904—1910.

Es war im Jahre 1904, als das Erscheinen der ersten Lieferung einer vollständigen Wiedergabe des Breviarium Grimani gemeldet wurde. Ein kunstsinniger Verleger, A. W. Sijthoff in Leiden, hatte den Unternehmungsgeist gehabt, eines der herrlichsten Miniaturenwerke aus der Zeit der Wende des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts mit seinen 1568 Seiten getreu in den Farben des Originals wiederzugeben und so gegen die Zerstörung nach menschlicher Berechnung für alle Zeiten zu schützen. Dieses Juwel war ungefähr vier Jahrhunderte lang jeder Betrachtung entzogen, es ist auf das herrlichste flandrische Pergament von bedeutenden Künstlern geschrieben und gemalt und so wohl erhalten, wie unseres Wissens kein zweites der berühmten Miniaturenwerke. In der Markusbibliothek in Venedig wird das Breviarium Grimani verwahrt und mit Argusaugen gehütet. Dort musste Seite um Seite photographisch tadelfrei aufgenommen werden, alle farbig wiederzugebenden Seiten mindestens dreimal, um die Teilauszüge zu gewinnen, die notwendig sind für die Reproduktion durch Dreifarbenlichtdruck. Denn nur die Farbenphotographie konnte für eine restlos getreue Wiedergabe in Frage kommen und einzig der Dreifarbenlichtdruck Albert Frisch's in Berlin schloss die Möglichkeit in sich, alle Feinheiten des Kolorits mit allen zarten Übergängen ohne das störende Raster der Autotypie durch den Druck hervorzuzaubern.

Ungeachtet der eminenten Schwierigkeiten und trotz der Höhe, auf die der reproduzierende Meister seine Aufgabe selbst gestellt hat, ist das Riesenwerk heute vollendet, eine einzige, wohlgelungene, vortreffliche Leistung vom ersten bis zum letzten Blatte.*

Kardinal Domenico Grimani, nach dem das Gebetbuch benannt ist, war dessen Besitzer, ein kenntnisreicher, eifriger Kunstsammler, als Sohn des Dogen Antonio Grimani 1460 geboren. Seine Bibliothek von 8000 Bänden gehörte zu den kostbarsten der damaligen Zeit in Italien. Er erwarb die köstliche Handschrift für 500 Zechinen, nach unserem Gelde etwa 5000 M. Bis 1593 befand sich der Schatz im Besitz seiner Nachkommen Marino und Giovanni Grimani. Letzterer hatte das verloren gewesene Werk endlich wieder ausfindig gemacht und verwahrt. Als er sein Ende herannahen fühlte, liess er das Breviarium dem Dogen übergeben, der es dem Schatze der Markuskirche einverleibte. 1801 ordnete die republikanische Regierung die Überführung an die Markusbibliothek an. Das Pergament ist von auserlesener Feinheit und völliger Weisse, auf beiden Seiten auch so glatt, dass sich Fleisch- und Haarseite kaum unterscheiden lassen. Jede Seite enthält künstlerische Arbeit. Die Textseiten haben bisweilen vier farbige Zierleisten, mitunter deren nur eine seitliche, worin Blumen, Schmetterlinge, Insekten, Vögel, Muscheln, Edelsteine, Gegenstände der Gold- und Silberschmiedekunst und der Keramik in ihrem Farbenreich-



AUS DEM BREVIARIUM GRIMANI

* Es ist im Lesesaal des Kgl. Kunstgewerbemuseums in Berlin zugänglich.

tum prangen. Die Vollbilder beginnen mit Kalendarien der zwölf Monate in schwarzen und roten Schriftzeilen mit verzierten und vergoldeten Initialen, umgeben von gotischen Rahmen in stets wechselnden Formen, worin oben die Zeichen des Tierkreises, an den Seiten herunter symbolische und architektonische Darstellungen eingefügt sind. Im unteren Teil der Rahmen finden sich Szenen aus den besonderen Verrichtungen der Monate in lebensvollen, fein durchgeführten farbigen Darstellungen. Jedem Monatskalendarium geht ein Vollbild voran, das in bildmässiger Darstellung die Haupttätigkeiten der einzelnen Monate wiedergiebt.

Sechzig grosse Miniaturen, in den Text der Gebete eingestreut, behandeln das Leben der Heiligen, achtzehn kleinere Miniaturen die Verehrung der Heiligen. Weitere Motive liefern das Leben Jesu, der Jungfrau Maria und der Apostel. Sämtliche Textseiten enthalten farbigen Schmuck an Initialen und Randleisten.

Die Schriftzeichnung ist in zwei Graden einer und derselben Gotisch ungemein korrekt und gleichmässig durchgeführt. Die Versalien weisen häufig dezenten Zierat auf, der erst bei genauerem Betrachten sich reizvoll bemerkbar macht, beim Lesen nicht auffällt und die Deutlichkeit nicht im mindesten beeinträchtigt. Neue Absätze beginnen stets mit verzierten Initialen in Rechteckform, meist gut lesbar, immer aber verschieden ornamentiert. Wir finden dieselbe Minuskel des Textes auch in einigen anderen Miniaturenwerken dieser Zeit. Coggiola nimmt wohl nicht mit Unrecht an, dass Schrift und Malerei von verschiedenen Künstlern in Flandern ausgeführt wurden. Giulio Coggiola ist der Herausgeber einer ungemein fleissigen Studie über das Breviarium, deren Schlussheft noch zu erwarten ist; er nimmt mindestens drei Künstler für die Miniaturen an, von denen einer, der talentvollste, gleichsam als Faktor und Redakteur zugleich die leitende und berichtigende Hand führte, auch die Arbeit in Abschnitten verteilte. Die realistische Auffassung in der Buchmalerei war, wie in der Staffeleimalerei, durch die Brüder van Eyck zum Durchbruch gekommen. Man glaubt in manchem Miniaturwerke die Hand der ersten zeitgenössischen Künstler zu erkennen. So im Breviarium des Herzogs von Bedford, das Jan van Eyck zugeschrieben wird. Aus seiner Schule stammen wohl unter andern eine französische Übersetzung des Livius von 1440 (in Paris), ein Gebetbuch der Maria von Burgund, ein Gebetbuch Kaiser Maximilians I., das in Turin leider verbrannte Gebetbuch des Herzogs von Berry und unser Breviarium Grimani.

Die Buchmaler des Mittelalters machten sich ihre Farben meist mit Eiweiss, Eigelb, Gummi oder Leim an. Man malte auf Pergament oder auf Baumwollenpapier. Das Pergament von Schaf- oder Kalbfellen aus Flandern war, wie gesagt, besonders bevorzugt, ja berühmt; seine gleichmässige weisse Farbe und Glätte wurde durch kein anderes erreicht. Vor der Benutzung wurde es vom Buchmaler mittels Tintenfischknochen oder Knochenasche grundiert. Dann wurde mittels eines Zahnrädchens der Abstand der Zeilen der Schrift festgestellt. Den Raum für die Initialen liess man zunächst frei. Zum Entwerfen der Zeichnung bediente man sich des Silberstifts oder eines Metallstifts aus zwei Teilen Blei und einem Teile Zinn. Mit der Kielfeder und Tinte zog man die Umrisse nach. Mit einem Pinsel aus Eichhörnchenhaaren und verdünnter Tinte wurden die Schatten angelegt. Das Auftragen des Goldes, im Breviarium Grimani vielfach angewendet, erfolgte bisweilen auf die Farben; man glättete mit dem Brunierzahn, wozu Edelsteine oder Zähne von fleischfressenden Tieren bevorzugt waren. Noch häufiger mag das Auflegen und Polieren des Goldes dem Auftragen der Farben vorangegangen sein, da man sonst wohl oft beim Polieren die Farben beschädigt haben würde. Die Künstler des Breviarium Grimani scheinen in der Anwendung von Gold ausserordentliche Geschicklichkeit besessen zu haben, ihre überaus feine Arbeit hat bei der Reproduktion die höchsten Ansprüche an die Druckkunst gestellt, die unter Anwendung einer neuen, von Albert Frisch, dafür gefundenen Technik glänzend gelöst wurden.

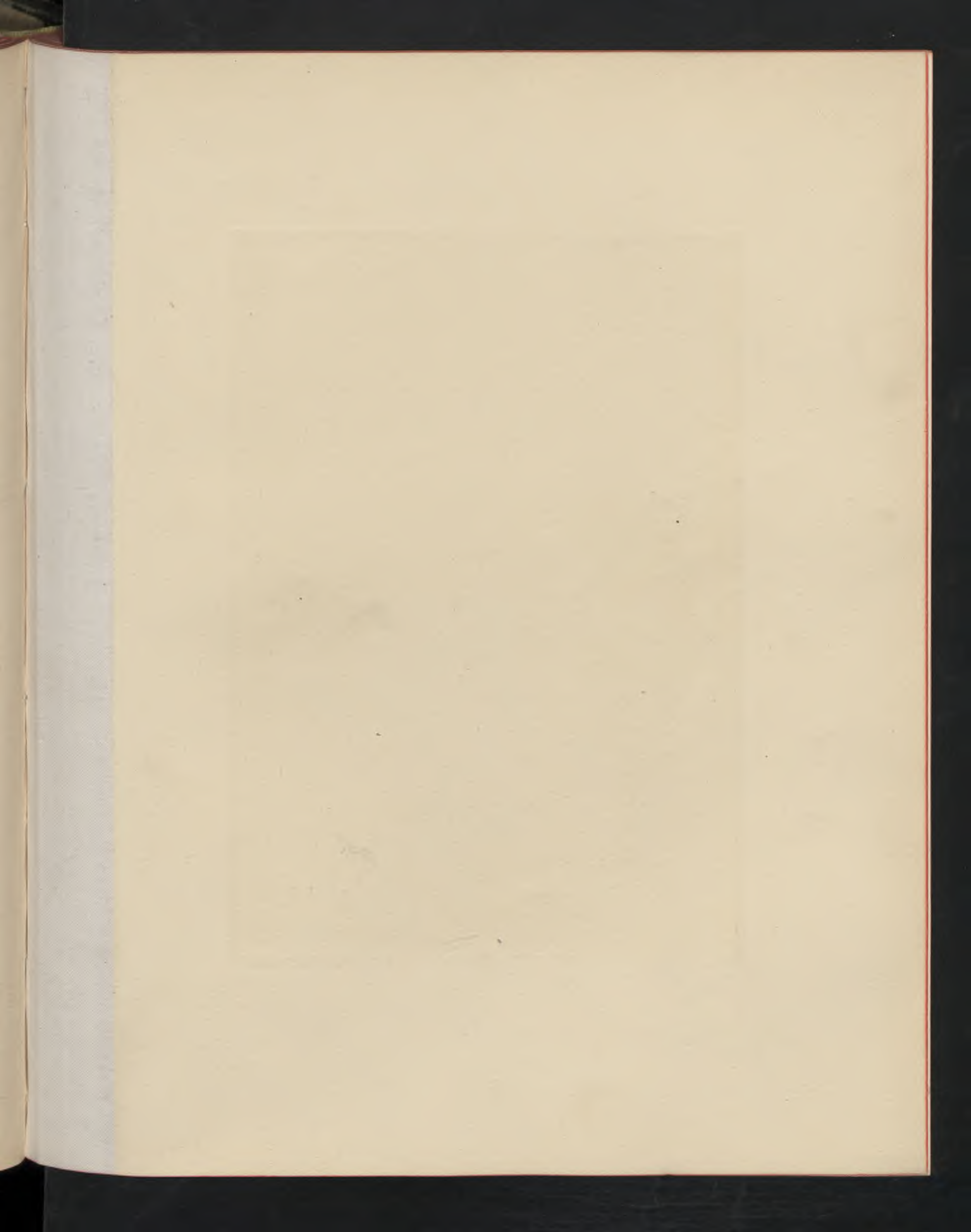
Die Kunst des Malens und Schreibens wurde im Mittelalter ungemein hoch geschätzt. Es geht dies zum Beispiel deutlich daraus hervor, dass im dreizehnten Jahrhundert ein Mönch in Winchester für die Stelle des Abtes von Hyde empfohlen wurde, hauptsächlich wegen seiner Fertigkeit im Schreiben und Malen von Handschriften. Die Mönche des Camuldulenserstiftes degli Angeli in Florenz ehrten im vierzehnten Jahrhundert zwei der Ihrigen, die viele Bücher geschrieben und verziert hatten, noch nach deren Tode durch Einbalsamieren der kunstreichen rechten Hände.

Über den Ursprung unseres Kodex haben die Gelehrten sich bisher vergeblich die Köpfe zerbrochen. Die Annahme Coggiolas, dass nicht ein einzelner Künstler das Werk mit Miniaturen geschmückt habe, hat viel Wahrscheinlichkeit für sich. Das Original war und ist für die Forschung so gut wie unzugänglich. Vielleicht gelingt es der genauen Untersuchung der nun vollendeten Reproduktion Licht in das Dunkel zu bringen. Da ist es nun von unschätzbarem Werte, dass die Wiedergabe eine so durchaus getreue und ehrliche ist, so dass sie die Handschrift selbst vertreten kann.

Wenn wir das glanz- und verdienstvolle Unternehmen zu hohem Genuss eingehend betrachten, werden wir der Verlagsbuchhandlung dankbar sein müssen, dass sie der Weltliteratur ein solches Juwel geschenkt und deutscher graphischer Kunst Gelegenheit eröffnet hat, von neuem Ruhm zu erringen.

Paul Hennig.

NEUNTER JAHRGANG. ZEHNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. JUNI. AUSGABE AM 1. JULI NEUNZEHNHUNDERTELF.
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.







LEOPOLD VON KALCKREUTH, FASANENJAGD
ORIGINALRADIERUNG



LEOPOLD VON KALCKREUTH, HAMBURGER HAFEN

LEOPOLD VON KALCKREUTH

VON

KARL SCHEFFLER

Dieses ist der dauernd schmerzliche Konflikt für den Schriftsteller, den Anlage und Neigung bestimmen, Werke lebender Künstler zu Studienobjekten zu machen: dass er an die Wirkung seiner Worte auf den Künstler nicht denken darf, dass er Kunstwerke vielmehr betrachten muss, wie der Naturforscher die Naturorganismen, wenn er auf Grund einzelner persönlicher Kunstwerke das Wesen der überpersönlichen Kunst als Ganzes zu erkennen sucht, dass er im Künstler also nur ein Werkzeug zu sehen hat, ein zulängliches oder unzulängliches. Es beleidigt den Künstler, wenn er nicht absolut genommen wird, wo er selbst sich absolut nimmt und es auch thun muss. Hier liegt die ewige Divergenz. Der Künstler empfindet es als Kränkung seiner Würde, wenn er, der ganz Persönlichkeit ist, objektiv und relativ betrachtet wird; der Schriftsteller aber sinkt gleich auf die Stufe eines banalen Lobredners oder Tadlers herab, wenn er das Überpersönliche nicht wenigstens sucht.

Am meisten fordert nun zu einer solchen man möchte sagen naturwissenschaftlichen Untersuchungsweise die Spezies des Talents auf, die Leopold von Kalckreuth so prägnant verkörpert. Denn man kann sich für Das, was die so geartete Begabung produziert, wohl erwärmen, aber nicht begeistern, man kann sich nicht rückhaltlos hingeben, sondern muss eine Analyse versuchen, man wird nicht überwältigt, sondern zur sachlichen Untersuchung angeregt. Sehr leicht schreibt man gerade über die Kunst Leopolds von Kalckreuth so, als sei der Künstler mehr ein Naturbegriff als eine lebendige, menschlich prächtige Persönlichkeit, wie es doch der Fall ist. Es bittet beim Schreiben eine innere Stimme leise gerade diesen Künstler um Entschul-

digung wegen des Versuches einer Objektivität, die der kategorische Imperativ der Pflicht doch fordert. —

Es giebt verhältnismässig viele Schauspieler, die Schauspielerkinder sind, die also von frühester Jugend an in die Atmosphäre der Bühne und in ihre Kunst hineingewachsen sind. Es ist nun charakteristisch, dass die so Prädestinierten fast immer gute, ja vortreffliche Schauspieler werden, dass die eigentlich genialen Temperamente in ihren Reihen aber nicht gefunden werden. Die grossen Ursprünglichen wachsen, hier wie überall, fast immer aus dem Laienelement hervor. Ganz ähnlich ist es innerhalb der Malerei. Man wird bei einer Untersuchung in der Geschichte unter den ganz ursprünglichen Malern nicht viele Malersöhne finden. Aber man wird unter diesen des öfteren die ruhige Tüchtigkeit finden, wie Kalckreuth, der Sohn des Schirmerschülers und späteren Weimarer Kunstschuldirektors Stanislaus von Kalckreuth, sie mit seiner Künstlerpersönlichkeit verkörpert. Ruhige Tüchtigkeit, das ist der Charakter von Kalckreuths Malerei. Wenn es im heutigen Deutschland eine Malerei giebt, die man, ohne jeden üblen Nebensinn, eine Kunst der mittleren Linie nennen darf, so ist es die Leopolds von Kalckreuth. Es ist in seiner Malerei die Lehre des Vaters und der Weimarer Kunstschule, es ist ein Einfluss von dem der belgisch-holländischen Kunstgrenze naheliegenden Düsseldorf darin, sie ist durch München, Karlsruhe, Stuttgart und wieder durch Weimar gegangen, hat sich mit Thoma und Liebermann, mit der Heimatskunst und dem Impressionismus zugleich auseinandergesetzt, hat von allen Seiten die Eindrücke aufgenommen, und Auseinanderstrebendes gelassen vereinigt. Aber sie ist dabei nicht unpersönlich geworden; im Gegenteil: das Resumieren ist ihr wesentlichster Zug. Kalckreuths Talent ist durch diesen, sein ganzes Leben beherrschenden Willen zu einem charaktervollen Kompromis nicht entartet, sondern es hat sich an diesem Willen individuell erst entfaltet, weil es die eingeborene Bestimmung dieses Künstlers ist, ein Mittlerer, ein Vermittler, ein Beruhiger von Gegensätzen zu sein.



LEOPOLD VON KALCKREUTH, ABENDRUHE



LEOPOLD VON KALCKREUTH, BILDNIS DER GRÄFIN KALCKREUTH



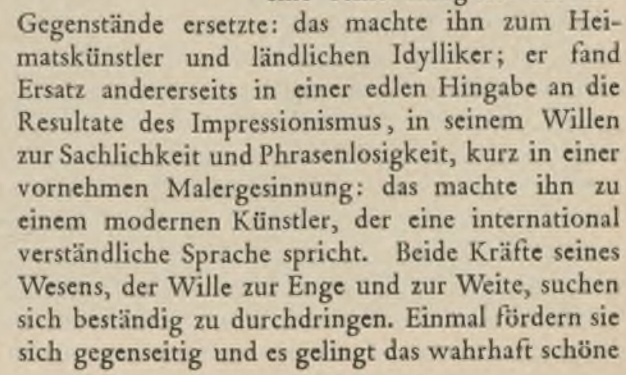
LEOPOLD VON KALCKREUTH, ÄHRENLESERINNEN

Seine Mission ist es, der modernen Kunst Vertrauen zu gewinnen, den Radikalismus sozusagen nationalliberal zu vertreten. Und diese Mission erfüllte Kalckreuth wie kein Anderer es könnte, durch seine ein grösseres Publikum für die neuen Lebensideen gewinnende, populäre und doch gesinnungsstrenge Kunst, durch die Konzilianz und Würde seiner an führender Stelle stehenden Persönlichkeit, ja durch seine prachtvolle Erscheinung sogar und durch seine soziale Stellung. Was man den Radikalen, den neue Werte Prägenden nicht glaubt, das glaubt man seiner Malerei und seiner Person: ein lebendiges, phrasenloses Deutschtum. Darum war es eine glückliche Wahl, als dieser Maler zum ersten Vorsitzenden des Deutschen Künstlerbundes gemacht wurde. Er mag malen oder sprechen, handeln oder nur in seiner hünenhaften Grösse und Männlichkeit dastehen: immer überzeugt er jene Schwankenden, die zu gewinnen das politische Ziel dieses Bundes ist. Denn er hat nicht die Differenziertheit und genialische Problematik des ursprünglichen Talents, das sich scheinbar in Widersprüchen vorwärts bewegt, das den Laien ängstigt, verwirrt und ärgert. Es ist Verlass auf ihn und auf seine Malerei. Darum konnte er Vielen zu *dem* modernen deutschen Maler schlechthin werden. Aber es ist sein feinster Ruhm dann doch, dass er selbst von solcher Krönung nichts wissen will.



LEOP. VON KALCKREUTH, MÄDCHEN STRICKEND. BLEISTIFTZEICHNUNG

Kalckreuth steht als Maler ungefähr zwischen Liebermann und Thoma, aber hinter Beiden zurück. Nicht weit entfernt von Uhde. Seine Natur zieht ihn zu einer Heimatsliebe, wie Thoma sie bekundet, zur lyrischen Enge und zur gedankenseligen Beschaulichkeit; seine Intelligenz und Einsicht aber lassen ihn andererseits über die engen Horizonte hinausblicken und die eine ganze Welt bewegende Idee der neuen Malerei wahrnehmen. Dem Eigenbrötler kommt die klare Vorurteilslosigkeit des adeligen Weltmannes zugute. Drei Elemente sind in Kalckreuths Kunst in einer ganz persönlichen Weise verschmolzen: das bäuerlich Idyllische, das vornehm Weltliche und das international Moderne. Nicht das Kalkul hat diese Teile verbunden, sondern die innere Natur des Künstlers hat es gethan, weil sie es ihrem Wesen nach thun musste. Man lernt, im Anblick dieser Künstlerpersönlichkeit, darauf merken, wie die Natur in ihren Geschöpfen verfährt und wie sie die Kräfte zu mischen imstande ist. Ihr Wille war in diesem Fall, aus einem Menschen, in dem eine starke Empfindungskraft und ein unendlich reiner Wille zur Kunst war, der die Einsicht für das Echte hatte und starke Anlagen für das Handwerk der Malerei, das höchst Mögliche zu machen. Zu überwinden war dabei dieses: dass Kalckreuth wenig Phantasie hat. Wenig von jener Phantasie nämlich, die gestaltende Kraft ist, die darin besteht, gesehene Natur in eine ganz neue und doch Allen verständliche Bilderschrift zu übersetzen, die Natur in der Malerei nicht abzuschildern, sondern sie nachzuschaffen und die Anschauung bis zur genialen Vision zu steigern. Liebermann hat von dieser Gabe viel, Thoma manches, Kalckreuth nur wenig. Um das zu regulieren, suchte der Künstler instinktiv nach Ersatz. Er fand ihn einerseits, indem er die fehlende Formphantasie durch eine reine Innigkeit für die Gegenstände ersetzte: das machte ihn zum Heimatskünstler und ländlichen Idylliker; er fand Ersatz andererseits in einer edlen Hingabe an die Resultate des Impressionismus, in seinem Willen zur Sachlichkeit und Phrasenlosigkeit, kurz in einer vornehmen Malergesinnung: das machte ihn zu einem modernen Künstler, der eine international verständliche Sprache spricht. Beide Kräfte seines Wesens, der Wille zur Enge und zur Weite, suchen sich beständig zu durchdringen. Einmal fördern sie sich gegenseitig und es gelingt das wahrhaft schöne

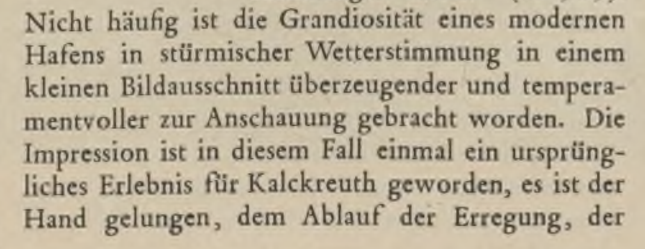


Werk; dann aber hindern sie sich auch wieder, und es entsteht etwas Temperamentloses. Man kann es auch so ausdrücken: es streiten in Kalckreuths Malerei Kontur und malerische Aufgelöstheit. Wir sehen einen Zeichner der Anlage nach, der sich zwingt gut zu malen. Einen Zeichner der Anlage nach, weil er die Dinge einzeln und in ihren Gruppierungen persönlich liebt, fast wie ein Illustrator, und weil es ihn treibt, sie der Natur zeichnend nachzumodellieren. Im rechten Moment aber denkt er immer auch an die Atmosphäre, die um die Dinge gebreitet ist; und so entsteht etwas wie gegenständliche Plastizität en plein air. Die geniale Kälte der Impressionisten, ihre Fähigkeit, das ganze Leben der Erscheinung relativ zu nehmen: dies fällt Kalckreuth am schwersten. Seine Malerei ist sozusagen wie eine vorurteilsfreie moderne Weltanschauung, die instinktiv vom eingeborenen Christenglauben durchsetzt bleibt. Naumann, Göhre, Traub oder andere radikale Pfarrerpersönlichkeiten von dieser Art würden ungefähr malen wie Kalckreuth, wenn sie Maler wären.



LEOP. VON KALCKREUTH, GRÄFIN KALCKREUTH

Aus diesem Zusammenhang ist es zu verstehen, dass das weitaus Beste, was Kalckreuth gelungen ist, die Bildnisse seiner Frau sind. Überhaupt die Bilder, bei denen sein Herz, sein gutes Menschengefühl am meisten beteiligt waren. Denn ihn ergreift nicht nur der Schein der Dinge, sondern auch, was sie bedeuten. Was sie ihm bedeuten. Darum gelingt ihm am besten, was ihm am meisten bedeutet. Insofern gleicht er manchem alten primitiven Meister, der mehr ein ausserordentlicher Handwerker als ein Künstler war, dem es aber mit dem exakt beherrschten Handwerk, mit einer gottergebenen Sachlichkeit, möchte man sagen, oft gelang, Darstellungen beseelter Menschlichkeit von einer Tiefe zu geben, dass wir heute noch wie vor Offenbarungen stehen. Es giebt Bildnisse der Gräfin Kalckreuth, die in ihrer stillen, phrasenlosen Unscheinbarkeit und Menschlichkeit, in der klaren Durchdringung des Charakters in diesem Sinne etwas Ergreifendes haben, etwas Altmeisterliches. An seiner Hingabe wächst der Künstler zu einer gewissen monumentalischen Vertiefung empor. An derselben Eigenschaft also, die ihn andrerseits heimatskünstlerisch beengt. Also ist es doch wohl nicht so sehr die Art der Gefühlskraft, was zu einer starken Kunst führt oder davon zurückhält, sondern mehr der Grad. Wie Kalckreuth von seinem Modell im Innersten bewegt wird, so bewegt er uns mit seiner Malerei. Das erklärt auch die starke Wirkung, wie sie von der Gestalt der schwangeren Schnitterin etwa ausgeht, die mit schweren, müden Schritten durch das reife Korn dahinschreitet.* Es ist der Zug des Herzens, der Kalckreuth in diesem Fall soziale Stimmungen und Millets Nähe hat suchen und finden lassen. Eben um eines solchen Empfindungsgehalts willen erinnert man sich immer wieder auch noch jener drei Bilder, auf denen dieselbe alte Dame auf der Veranda und im Zimmer dargestellt ist und die vor einigen Jahren auf einer Sezessionsausstellung zu sehen waren.** Maximilian Harden machte damals vor diesen Bildern die feine Anmerkung: „feinster Chamisso". Das zeichnet nicht übel die Atmosphäre dieser Malerei. Nach einer andern Richtung spürt man die innere Ergriffenheit dann wieder vor einer Landschaft wie „der Hamburger Hafen" (S. 565). Nicht häufig ist die Grandiosität eines modernen Hafens in stürmischer Wetterstimmung in einem kleinen Bildausschnitt überzeugender und temperamentvoller zur Anschauung gebracht worden. Die Impression ist in diesem Fall einmal ein ursprüngliches Erlebnis für Kalckreuth geworden, es ist der Hand gelungen, dem Ablauf der Erregung, der



* Siehe „Kunst und Künstler", Jahrg. V, S. 353.
** Siehe „Kunst und Künstler", Jahrg. III, S. 407 und 409. Siehe auch S. 575 dieses Heftes.



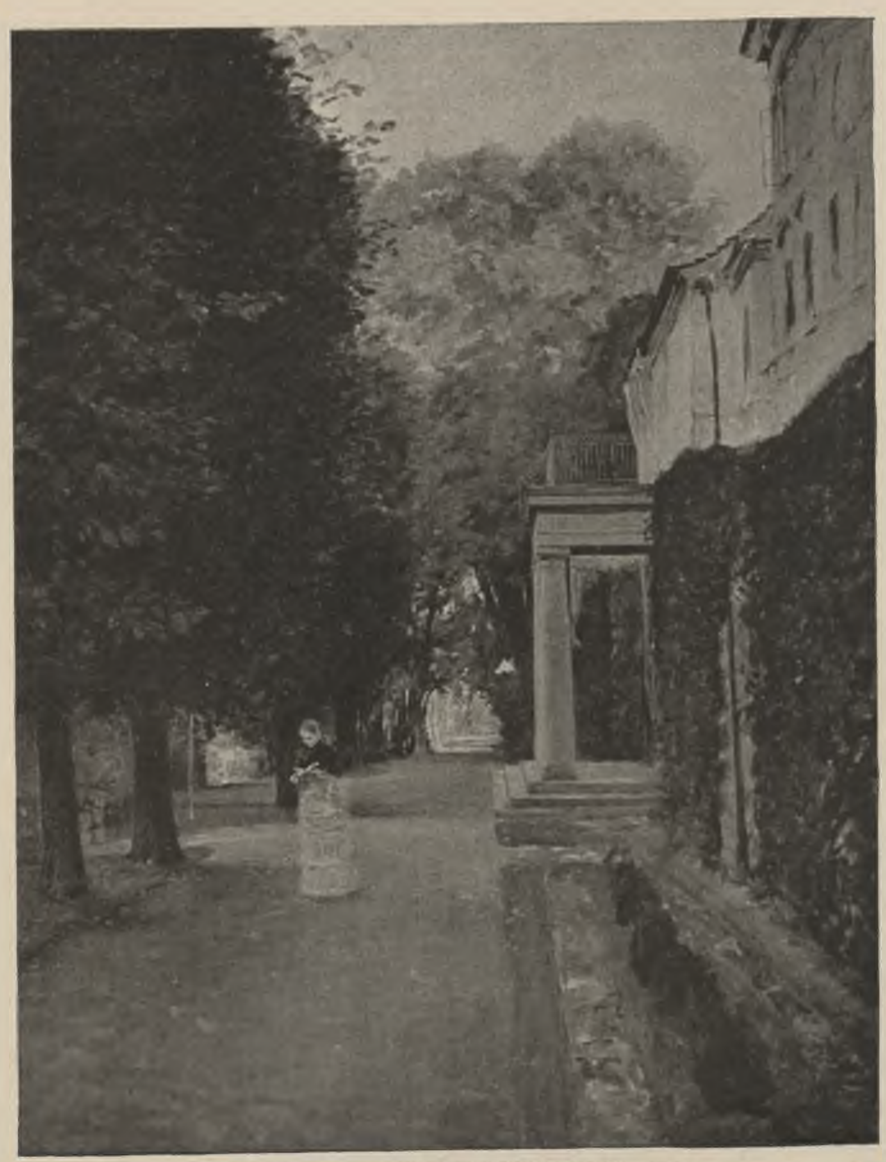
LEOPOLD VON KALCKREUTH, FRAU MIT KUH. RADIERUNG

inneren Betroffenheit schnell und gewandt nachzueilen. Aber neben solchen Stunden vollen Gelingens stehen immer dann auch Tage, wo die Malerei mehr pflichtgemäss als temperamentvoll ausgeübt zu sein scheint. Die Pflicht ist immer vollständig gethan, so gut der Künstler es gerade vermochte; aber Pflichtleistungen lässt man nur Gerechtigkeit widerfahren, man liebt sie nicht.

Bezeichnend ist für den Künstler seine ständig bekämpfte Neigung zum Genre. Der Instinkt



LEOPOLD VON KALCKREUTH, HÖCKERICH. RADIERUNG



LEOPOLD VON KALCKREUTH, SCHLOSS KLEIN-OELS

treibt zum Genrehaften, wie er zum Heimatskünstlerischen lockt; aber der Verstand, die gute Kunstgesinnung sagen nein. Man würde die Neigung, wenn nicht sonst woher, schon aus einigen Bildertiteln ersehen können. Jene schwangere Schnitterin im reifen Korn hat Kalckreuth „Sommer“ genannt. Das ist fast schon symbolisch. Und ein Titel wie „Fahrt ins Leben“ (Seite 578) ist es ganz und gar. Hier ist ein Punkt, wo Kalckreuth sich mit einer Seite seines Wesens jener illustrativen Malerei nähert, die Baluschek so tendenzvoll vertritt. Wie für dieses symbollüsterne Genre denn auch ein zu großes Format charakteristisch ist.

Die Mischung in seinem künstlerischen Wesen musste Kalckreuth notwendig zu einem beliebten Porträtmaler machen. Als Porträtist hat er vor allem die vom Publikum mit Recht geschätzte Tugend, ähnlich zu malen. Seine Bildnisse sind immer sachlich und stets auch vornehm. Sie sind nicht des Künstlers, nicht der Technik, der Virtuosität, der Farbe oder der Zeichnung wegen gemacht, sondern der dargestellten Personen wegen. Das heisst: sie sind ohne alle Eitelkeit gemacht. Das ist ihr Vorzug. Ihr Nachteil ist, dass es ihnen nicht selten auch an malerischer Qualität fehlt. Zwischen den Bildnissen der Gräfin Kalckreuth und einigen der in der Hamburger Kunsthalle befindlichen mehr repräsentativen Porträts ist ein sehr grosser

Abstand. Und doch hat der Maler in jedem Fall so gut gearbeitet wie er konnte. Diese Ungleichheit des inneren Vermögens: das eben ist bezeichnend für Kalckreuths resumierende Begabung.

Auch für die Begabung des Zeichners, Radierers und Lithographen. Was Kalckreuth als Graphiker auch angreift: er macht nichts schlecht. Eine grosse Handwerkssolidität zeichnet alle seine Schwarz-weiss-Arbeiten aus. Wie er sich selbst einmal mit aufgeschlagenen Hemdärmeln, mit dem Arbeitsschurz, die Radierplatte auf dem Knie dargestellt hat,* so sieht man ihn auch im Geiste. Ein Handwerksmeister im allerhöchsten Sinne, ganz erfüllt von Handwerkskultur und patrizierhafter Werkstattgesinnung. Und an den eigentlich schöpferischen Künstlertemperamenten so glücklich ausreifend, dass seine besten Arbeiten denen seiner Wahlvorbilder nahe kommen. Eine Künstlernatur alles in allem, die am besten vielleicht umschrieben ist, wenn man sagt, dass Kalckreuth ein ausgezeichneter Lehrer gewesen sein muss. Art und Entwickelung vieler seiner Schüler bezeugen es ja. Einer jener selbstlos wertvollen Menschen, die neidlos genug sind, dem Schüler Ziele zu weisen, die sie selbst nicht oder nur in Augenblicken erreichen konnten. Ein Edelmann, der das Noblesse oblige auch in die moderne Malerei hinübergetragen hat, ganz Geradheit und Zuverlässigkeit. Bedingt in Allem, was Talent, Temperament und elementarische Gestaltungskraft betrifft; unbedingt aber in Allem, was mit Ernst, Sachlichkeit, nobler Gesinnung und heller Einsicht zu leisten ist. Ein wahrhaft männlicher Charakterkopf innerhalb der modernen deutschen Malerei.

* „Kunst und Künstler", Jahrg. VI, S. 395.



LEOPOLD VON KALCKREUTH, GEWITTERSTURM



LEOPOLD VON KALCKREUTH, AUF DER PROMENADE

GRÜN

VON

ROBERT WALSER

Man begreift es nicht, man vermag es kaum zu fassen, es ist erschreckend, es ist etwas Unheimliches, etwas beinahe Überwältigendes. „Hat es einen Sinn?“ fragt man sich. Beinahe sinnlos ist es. Es betäubt, es macht den Verstand schwindeln. Es tut den Augen, dem Herzen weh, es beklemmt und bestürzt die Seele. Farbe, Farbe. Keine andere Farbe ist vielleicht so sehr Farbe, wie diese. Keine zweite Farbe blendet so sehr. Grün, grün. Wohin man blickt: Grün. Die Einfälle, die Gedanken, die Regungen der Seele nehmen eine heimliche Verwandtschaft mit dem Grün an und arten in Grün aus. Die Gesichter sind beinahe grün. Es hat etwas Rätselhaftes, Aufregendes, Grauenhaftes. Nein, nein, es ist nicht so einfach; um den modernen Menschen herum ist überhaupt nichts mehr so einfach. Täuschen wir uns nicht, gehen wir nicht mit bleichen, kranken Scherzen über Dinge hinweg, die uns erschüttern, die uns die Ohnmacht, in welcher wir immer, immer leben, eindringlicher fühlen machen. Grün, grün. Aus dem Boden hervorquillt es dick. Es ist geradezu entsetzlich. Es lähmt, macht auf Minuten krank, der Kopf steht still, und die Seele will aufschreien



LEOPOLD VON KALCKREUTH, BILDNIS DES PHILOSOPHEN EDUARD ZELLER IM DREIUNDNEUNZIGSTEN LEBENSJAHRE. RADIERUNG

will aus ihrer Befestigung, dem Körper, herausbrechen. Blau ist sittsam und sanft. Es giebt auch im Herbst und im Winter ein Blau. Aber grün? Warum grün? Warum, warum so schrecklich, so köstlich, so herrlich grün? Es brennt. Grün: das brennt. Die Welt im Frühling ist ein Brand in grün. Grün ist eine Raserei von Farbe. Hochauf bäumt es sich, lang streckt es sich aus. Man ist kein Mensch mehr. Man weiss nicht mehr, was und wer man ist. Es tobt, es zürnt, es quillt, es lodert. Grün ist eine fürchterlich ernste, heilige Farbe. Eine grauenerregende Farbe, eine mahnende, fragende Farbe, eine göttliche Farbe. Weiss, zum Beispiel, lächelt, gelb streichelt. Warum giebt es schwarze und weisse Katzen, und nicht grüne? Ach ja, und warum schillern manchmal Augen grün? Grün kriecht über Nacht aus dem Innern der Erde, schlägt überall, überall, einer dunklen Ahnung ähnlich, hervor. Wie ist grün gebieterisch. Grün sei die Farbe der Hoffnung? Jawohl, gewiss, ganz gewiss. Doch man versuche es, zu hoffen ohne je zu erzittern und zu erschauern. Dicht neben, oder vielmehr, mitten drin in der Hoffnung lebt finsteres hoffnungsloses Bangen und Verzagen. Es giebt keine Farbe auf der Welt, die so sehr Einsamkeit und Planeten-Verlorenheit ausdrückt, wie Grün. Grün ist der Ruhm der Welt. Grün ist die grösste, feierlichste Farbe. Es ist der Farbenanfang, der Inbegriff, der Stolz der Farben. Grün ist die Seele der Farben. Und dann: warum ist es nicht ein wenig heller? Es könnte ja matter, leichter sein. Aber nein, nicht hell, sondern düstersatt, samtig dunkel, wie ein Weltenzorn, tritt es auf und leuchtet und schillert und blendet uns entgegen. Warum ist man im Frühling so krank, so matt, so frauenhaft auf das Weiche und Zärtliche gestimmt, so thatlos, so phantasielos. Grün erstickt die Phantasien, weil es selber eine Phantasie ist. Grün ist der Räuber der menschlichen Energien; hat nicht Napoleon sich vor dem Frühling gefürchtet? Nicht? Nun, dann bilde ich es mir vielleicht nur ein, denn auf mich wirkt es wie eine Lähmung, derart, dass ich mich in eine Katakombe zurückziehen möchte, um nur dem erschreckend süssen Anblick zu entgehen. Ich fürchte mich im Winter nie vor mir, im Herbst habe ich geradezu goldenes Zutrauen zu mir selber, aber im Grün, um Gottes willen, hinein in die erstbeste Kneipe, trinken, trinken. Grün tötet. Blühen,



LEOPOLD VON KALCKREUTH, IN DER SOMMERFRISCHE



LEOPOLD VON KALCKREUTH, STUDIE. BLEISTIFTZEICHNUNG

Knospen. Wozu? Man versteht es nicht. Ich weiss es jetzt, weiss es jetzt ganz genau, dass ein blühender Frühling auf den Menschen, je länger er lebt, einen immer stärkeren Eindruck macht; da wird es ganz nass, da schwimmt es vor lauter Grün, und alle Menschenbeschäftigungen kommen Einem so sonderbar vor, beinahe wie ein klarübersichtlicher Irrsinn. Es ist ja in der Tat auch etwas Irrsinniges am Grün; und Blühen: was ist es anderes als eine Art Irrsinn? Flimmern ist Irrsinn. Schon recht. Man wird sich ja natürlich, als der Mensch von Verstand, der man ist, damit abzufinden wissen. Hier wollte ich eine Illustration liefern, eine Verkörperung, eine Verherrlichung. O, es giebt Träume, die ganz dunkelgrün sind, von Spuren Rot durchzogen, von Blau umsäumt, so, als sei unser Denken und Dichten blau, unser besseres Wollen rot und unser Leben unaussprechlich grün. Ja, Grün ist — Leben, Grün ist Lieben. Es missfällt oft. Es entzückt und entsetzt zu gleicher Zeit, und es wird von Tag zu Tag wilder und üppiger. Nach und nach, gegen den Sommer, lässt es an Tiefe ab. Man gewöhnt sich daran. Dann geht man unter den reichen blätterflüsternden Bäumen wie unter Dächern spazieren. Der Staub nimmt ihm auch viel von seinem tiefen Glanz weg, und mitten in grossen Städten rauschen und wispern im Hochsommer die Blätter, die dann ganz grau und fahl sind, als seien sie von Eisen.



LEOPOLD VON KALCKREUTH, FAHRT INS LEBEN

JACQUES BELLANGE
(IN NANCY UM 1617)

VON

LUDWIG BURCHARD

Bellanges Kunst war ein Kult des jungen Weibes, der Dame; und das Bild des vollkommenen Weibes floss ihm in eins mit dem Bilde der Jungfrau Maria. Die Frau, die als Gärtnerin Blumen trägt oder die liebeskrank einen Zauber versucht, sie feiert er mit derselben schwärmerischen Andacht, mit der er die Madonna in allen hohen Stunden ihres Lebens aufsucht, als das junge Weib, das die frohe Botschaft empfängt, als die zärtliche Mutter, die, eine Spindel drehend, an der Wiege sitzt, oder als die schmerzensreiche mit dem Leichnam des geliebten Sohnes auf den Knien. Er sah in allem nur die eine Gestalt, empfing sie mit den Launen einer verstiegenen Liebe und war seiner Vision derart ergeben, dass er, wo ein Mann zu bilden war, den Mann nach dem gleichen Typus gab, den er für sein Weib erfunden hatte. Sein Abgott kehrt immer wieder; und so begegnet man auf seiner Radierung der Drei Marien in dreifacher Variation nur der einen und selben Maria, seinem Idol.

In der Barockkunst eines Parmigianino, eines Greco fand Bellange den Menschentypus vor, wie er ihn brauchte, langgliedrig, grazil, mit schmalen Schultern und kleinem Kopf. Während aber die Zeitgenossen gern eine massive Nacktheit darboten, übte Bellange ein weitgehendes Verhüllen der Körperlichkeit und fand, eingehend auf eine derzeitige Damenmode, die das Gewand um die Hüften aufbauschte, ein Mittel, das labil Schwebende seiner Figur ins Imaginäre zu erheben. Indem nämlich Nacken und Arme vom Gewand freibleiben, häufen sich um die Schenkel die aufgenommenen Massen derart, dass die schlanken Beine darunter die Fülle kaum tragen können; und so gleichen Bellanges Gestalten oft den gebrechlichen Gläsern und Urnen, die sie in Händen halten, mit dem weit ausladenden Körper auf zierlicher Stütze. Der Stoff der Kleider ist passend gewählt, ist dünn und feingerauht, so dass die Obergewänder, wenn sie nicht aufgenommen sind, beim Gehen am Boden haften und nachschleifen. Um die hochsitzenden kleinen Brüste kräuselt sich der Stoff, aber bis hinab zu dem geschürzten Umbau der Hüften schmiegt er sich an und eine lockere Spannung lässt den langgestreckten Leib elastisch erscheinen.



JACQUES BELLANGE, AUS EINER FOLGE: DIE HEILIGEN DREI KÖNIGE

Dazu kommt, den Eindruck der labilen Bewegung zu erhöhen, die Manier, in der die Figuren stehen, die nie senkrecht auf sich beruhen, sondern vorgeschoben oder zurückgeneigt wie im Schweben aufgefangen schei-



JACQUES BELLANGE, GANG DER DREI MARIEN ZUM GRABE

nen. Solche Schwergewichtsverschiebung könnte die Gesamtheit der Komposition stören, wenn nicht das Übrige alles entsprechend ausponderiert wäre. Überall aber finden sich Diagonalen, die einander das Gewicht halten; der ausladenden Silhouette der Gestalten entsprechen ebensolche negative Formen. Sind zum Beispiel die Figuren hell und der Grund dunkel, und fasst man den übrigbleibenden Grund für sich in seiner Silhouette, so wird man ganz die gleichen Formgebilde wahrnehmen mit der Einschnürung und der ausladenden Breite. Die verschiedenen Teile greifen also ineinander, stützen sich und heben so die überneigende Gravitanz des Einzelnen auf.

Nie jedoch wirken die Diagonalen und schwingenden Linien schroff; dafür sorgt eine abgewogene Gliederung der Fläche in Hell und Dunkel. So werden zum Beispiel dunkle Figuren durch ein Aufhellen erleichtert, und helle, die vor dunklem Grunde stehen, bekommen an der Standfläche Lichtkomplexe zugeteilt, die tragen helfen. Und das Ganze wird von zarten Halbschatten durchspielt, die die Massen im Fluss erhalten.

Solches zu ermöglichen hatte Bellange sich eine Technik ausgebildet, die seiner Hand gestattete, auch das Verwegenste künstlerisch glaubwürdig zu geben. Er griff zur Radiernadel und lernte sie mit einer Freiheit führen, wie kein Radierer vor ihm.* Der Ductus des Bellange ist freihändig, fern von aller Kalligraphie. Die Linien sind schweifend und bilden in ihrem Sichbegegnen keinerlei flimmernde Gitter oder scharfe Kreise; sie fliessen locker, eigenwillig sich windend und beschreiben mit Vorliebe Kurven, die sich dem Kontur einer Geige oder Birne vergleichen lassen. Dadurch wird das Stoffliche ganz seiner Schwere enthoben; und wenn die Graphiker vormals durch weite derbe Schattenlagen gern den Eindruck von massivem Stoff gaben, so wird hier durch eine Schichtung dünner Linien, die kaum merklich konvergieren, ein duftiger unglänzender Stoff vorgetäuscht, den man technisch gesprochen etwa Crêpe de Chine nennen könnte. Die Beweglichkeit der Draperie ist infolgedessen unendlich; bald sieht man die Kleidermassen fliessend sich anschmiegen, bald kräuselnd sich stauen, bald in Bauschen hinausstehen. Für das Inkarnat hat Bellange eine besondere Behandlung. Entgegen der Marmorglätte des Fleisches, wie sie das vorangehende Zeitalter liebte, schwärmt Bellange für eine duftig braune Haut, die er in den Flaum von Halbschatten senkt, indem er Gesicht, Nacken und Arme mit feinsten Punkten überzieht.

Was aber seinen Radierungen den eigentlichen Reiz giebt, das ist seine überschwängliche Verliebtheit in bizarre Einzelformen. Geringel von Locken, langgezogene Finger und Zehen, Hüte mit Büschen von Straussenfedern, wiegende Palmzweige und Pelzbordüren, damit überhäuft er seine Figuren im Eifer unermüdlicher Erfindung. Vor allem exzentrisch ist seine Ornamentik, die er an Stiefeln, Gefässen und Waffen anbringt, und die in einem

* Dieser Ruhm wurde ihm allerdings bald entrissen; aber Rembrandt, der alles vergessen machen sollte, was vor ihm Radierer geleistet hatten, war zur Zeit, da Bellange arbeitete, noch ein Knabe.

Vermischen von Lebendem und Totem besteht: Gebeultes, gebuckeltes Metall, aus dem Knorpelgebilde hervorquellen, die Augen haben und grinsen. Damit bietet er vielleicht das Aparteste, was der Stil seiner Zeit, der Knorpelstil, hervorgebracht hat.

Nach all dem wird es nicht Wunder nehmen, dass seine grossen Biblischen Historien wenig mit dem gemein haben, was man sonst von dergleichen gewohnt ist. Unter seiner Hand werden Szenen, wie die Kreuztragung Christi, zu einem Festgetümmel, in dessen Gewoge der geistige Vorgang ganz verschwindet. Man wird aber solche Themen, die über der Grenze seiner Macht lagen, gern preisgeben, um sich auf das Feld zurückzuziehen, in dem er Herr und Meister war.

Nur ein letztes Gebiet seiner Kunst mag noch berührt werden, das er bloss zweimal betreten hat, aber mit demselben glücklichen Gelingen, das die Welt seiner Damen auszeichnet, es sind das seine Bettler.

Das sind nicht mehr die dumpfen, schweren Krüppel des grossen Breughel und es fehlt die reiche Vitalität der Brouwerschen Kumpane. Dafür jedoch sind Bellanges Bettler unheimlich sensibel. Auf dem einen Blatt, einer Rauferei, ist alles in zitternder Erregung. Zweie springen sich an die Gurgel, die Kleider sind zerschlissen und flatternd; und der Hund, der mit angreift, ist tückisch in der Eleganz seines Sprunges. Auf dem andern Blatt aber, dem blinden Leierspieler, berührt Einen in der grotesken Gestalt mit den weiten erloschenen Augen ein Empfinden, das an der Seele leidet.

❋

Bellanges Begabung war eng begrenzt, war nicht viel mehr als ein lebendiger Sinn für Grazie und Bewegung, getragen von einem heftigen Temperament. Die einzige Möglichkeit seiner Existenz wählend verzichtete Bellange auf Alles, was ihm fern lag, um einzig seine Spezialität zu pflegen, steigerte er unbedenklich seine beschränkte Anlage, bis eine Lösung heraussprang, deren Ton dem Prüfenden allzu hell und etwas dünn klingen mag, immerhin aber eindringlich und rein.



JACQUES BELLANGE, DIE DREI MARIEN AM GRABE



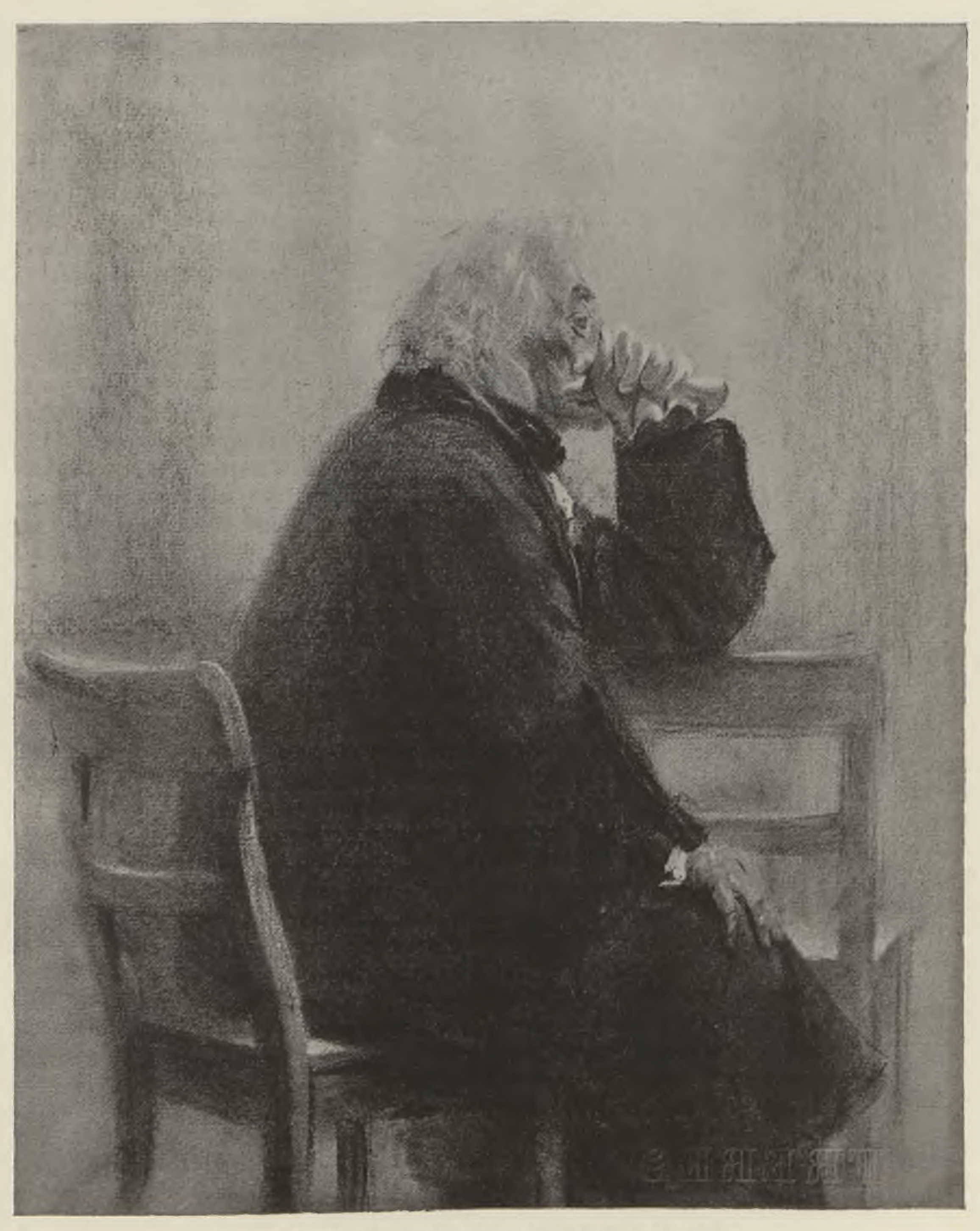
ADOLF MENZEL, TAUWETTER
MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, A. G., MÜNCHEN

DIE GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG

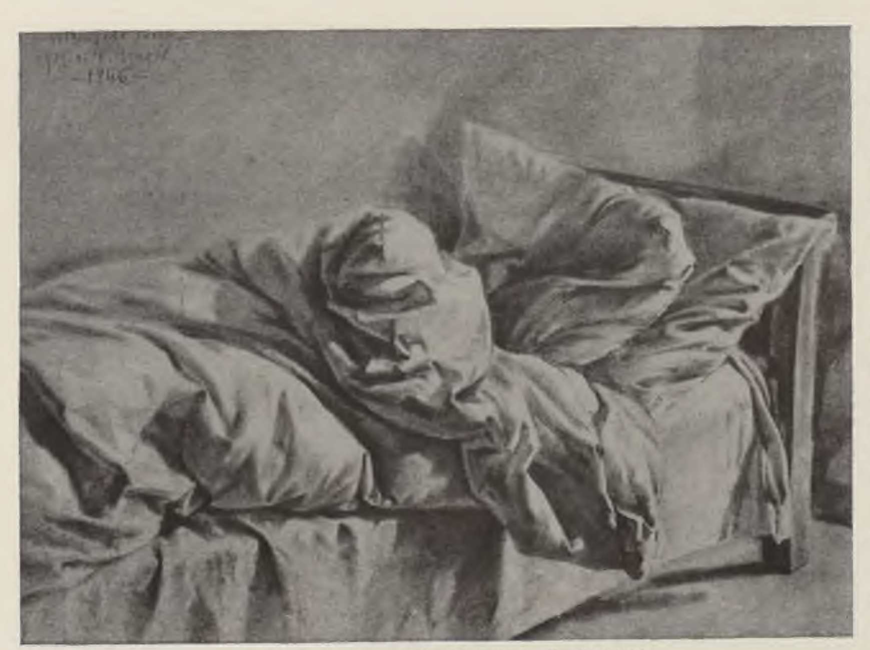
VON

JULIUS ELIAS

Nachgerade sind die „Grossen Ausstellungen" ein heikler Fall geworden. Ihre Organisatoren, anstatt das allgemeine Interesse auf eine moderne Unternehmung zu sammeln, suchen es abzulenken, zu zerstreuen. Für einen künstlerischen Standpunkt giebt es allerlei Nebenziele, die zu Hauptsachen erhoben werden. Statt Schaffensernst Liebhabereien, statt neuer Welt Erinnerungen, statt straffer Zeitideen weicher Pietätsdusel, statt frischen Fortschrittes Sentimentalitätswallungen. Der retrospektive Geist, der doch nur ein heiteres Spiel, ein Fest sein sollte, das man im Vorübergehen mitnimmt, bildet jetzt die Grundlage des Ganzen. Vorn Tempel, zur Andacht romantischer Seelen geschaffen; hinten ein Siechenhaus der Kunst, wo eine höchst gebrechliche Zeitlichkeit um Nachsicht bittet und auf Vergebung ihrer Sünden hofft. Die Vergangenheit soll schadlos halten für die schlimmen Mängel der Gegenwart. Die „Grosse" war sonst in aller Ehrlichkeit ein Markt, der den Kampf ums tägliche Brot erleichtern sollte, im Handel und Wandel der sozial und ökonomisch leidenden Künstlerschaft. Er trug zwar das Aushängeschild „Nationale Ausstellung", aber jeder wusste, wie das zu verstehen war. Die europäische, zumal die französische Kunst, war so gut wie ausgeschaltet, weil man ihre besondere Anziehungskraft fürchtete und deutsches Geld nicht in fremde Kanäle leiten wollte. Dieser menschlich begreiflichen Künstlerselbstsucht ersteht nun ein neuer Feind — in dem Aufbau sehr ausgedehnter Raritätenkabinette: auch sie bieten Massstäbe, die man lieber nicht duldet, weil das Niveau der gegenwärtigen Glaspalastleistung dadurch beträchtlich sinkt. Sie treiben einen Keil in



ADOLF MENZEL, STUDIE EINES ALTEN MANNES. GUASCH
MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, A. G. MÜNCHEN



CARL ARNOLD, MENZELS BETT. ZEICHNUNG

Stillebenmaler mit Menschengruppierungen, die etwas „bedeuten", „aussagen" sollen, einen Ausflug ins bürgerliche Genre: die Atelierecke würde auch ohne das süssliche Liebespaar melancholisch wirken, würde auch ohne das Guitarrenspiel der altfränkisch-koketten Donna Musik haben . . . August Böcher, ein imponierender Neuling, hat noch nicht Brandis' farbige (wohl an Dufrénoy genährte) Tiefe und Kraft, aber er hat vielleicht in höherem Grade als Jener Ausdruck und die natürliche Auslese- und Simplifizierungsfähigkeit, die wir Geschmack nennen: eine zarte Gedämpftheit im Farbenspiel, die immer naiv auf Bindung geht. In dem Strohblumen-Arrangement der Kommodenecke, auf dem Nähtisch, wo der Zufall so manches Schillernde durcheinanderwarf, Schönheit wie Nützlichkeit, ist nichts Überflüssiges, nichts Aufdringliches — alle altfränkischen Herrlichkeiten transparent wie mit einem Silberschleier überdeckt, der die Dinge körperlos, entschwebend, geheimnisvoll macht. Als Symbol der Dankbarkeit gegen seinen grossen Anreger Whistler hing Böcher die Gravüre jenes berühmten mütterlichen Porträts ins Bild. Nun kommt Böchers Farbenstil allerdings nicht geradenwegs von Whistler, sondern mehr von Frankreich, wo Maler wie Sue, Lobre, Guérin die Anmut und Diskretheit des achtzehnten Jahrhunderts erneuerten, und gewissermassen in Renoir einen Schuss Whistler taten. . . Die Schneehühner Albrechts, im appetitlichen Schimmer ihrer weissen Unschuld, deuten auf holländische Altmeisterlichkeit, während sein reizvolles Stück holsteinischen Flachlandes von bester niederdeutscher Art und Kunst ist; hier meldet sich der liebe Stimmungsrealismus des Thomas Herbst.

die entente cordiale der Handwerkelei und Mittelmässigkeit, d. h. in den Willensakt der kompakten Mehrheit. Ich kenne meine Pappenheimer: der Rauch des Opfers, das man jetzt mit grosser Geberde den hohen Ahnen bringt, wird den Opferpriestern und Tempeldienern eines schönen Tages in die Nase steigen.

Es giebt aber auch Leute, die ein Museum (Museen sind Grabgewölbe, sagt Henrik Ibsen) weit weniger interessiert, als des Kunstwirkens lebendiges Kleid, sollte auch der Stoff nicht eitel Brokat, sondern nur Durchschnittstuchware sein. Besonders wenn dieses Museum gehaltlich nichts anderes als eine kleinkalibrige Nachahmung jener grossen Pinakothek ist, in der einst die glänzende Jahrhundertausstellung untergebracht war. Meine Eindrücke von der neueren Malerei der Glaspalastgenossenschaft sind weder stark noch tief; immerhin bleibt Etliches im Gedächtnis hängen: zögernde Fortschritte, merkbare Dokumente von Selbstzucht, etwas wie Zielbewusstsein, Persönlichkeitsansätze. August von Brandis ist, in treuer Arbeit, mehr und mehr auf den Weg zu sich selbst gelangt; als Stilllebenmaler. Hier und dort noch ein bewusster, nicht sehr vermittelnder Aufbau feiner, froher, bunter Dinge, aber auch viel schöne Zufälligkeiten; tote Stuben, die dennoch eine Seele haben, dank den Reizen des Lichtes und der Atmosphäre, die umfärben, auflösen, wieder binden, abstufen, schwingen und weben. Dann macht freilich dieser

So wäre ich bei den Landschaftsschulen, die im Glaspalast nur dann dem müde wandernden Auge auffallen, wenn sie irgend einen Vergleich mit dem Impressionismus geschlossen haben. Die Aufklärung ist freilich nur halb, aber selbst ein schüchterner Elan ist dort ein nicht Geringes. Der Uhdeschüler Nadler lässt in seinem „Kinderfest" die Sommersonne mit dem blanken Weiss der



ADOLF MENZEL, DER TEMPELHOFER BERG

MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, A. G., MÜNCHEN



ADOLF MENZEL, DIE SCHWESTER DES KÜNSTLERS. FARBIGE ZEICHNUNG
MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, A. G., MÜNCHEN

Gruppe kühler Anempfinder, die in Berlin wohnen, aber in Paris leben. Im Paris der Sitten- und Kulturdarstellung. Es ist ihm dann und wann ein ehrlicheres Werk gelungen, zum Beispiel das Porträt seines Vaters, wie er im sonnigen sommergrünen Garten sitzt und atmet und voll fröhlichen Lebens ist. Aber was da an Chik und Lebewelt und holder Weiblichkeit alles herumhängt, ist wirklich zu viel und zu eintönig: eine solche Masse pikanter Feuilletonistik verträgt ein normaler Magen auf einmal nicht. Looschens Ballintérieur, ein Capriccio von bescheidenstem Formate, wiegt an malerischem Gehalt schwerer als diese weite und breite gesellschaftschildernde Stoffmasse. Wohl ist es Geist von Menzels Geist — dies pointierte Durcheinander von Uniformen, Hofhabits, Schleppkleidern, funkelndem Schmuck und Ordensbändern; aber die Tonart ist doch anders. Looschen hat vom Impressionismus so viel gelernt, dass er nur ein Stückchen von der Licht und Farbenflut giebt und die bewegte Masse mit ihren wechselnden Gruppenbildungen mehr ahnen als sehen lässt. Es war, glaube ich, Degas, der einmal sagte: Eine grosse Ansammlung von Menschen male ich mit fünf und nicht mit fünfzig Personen. Übrigens Schlichting, — ein Wurf ist ihm doch geglückt, rund geglückt, ein Eindruck: hoch über Paris, an einem Spätsommerabend: Faubourgstimmung, ein tiefer schwebender Silberglanz, der Riesenleib der Stadt dampft von Schweiss. Die Malerei, sonst so dünn und zaghaft, nimmt ihre Farben ganz aus der angeschauten Natur.

Flügelkleider kämpfen, in das spärlicher Blumenschmuck leichte Farbenpointen spritzt; der Kampf ist dort interessanter, wo er sich im Schatten fortsetzt. . . Uths „Biergarten" wäre lustig, wenn des Künstlers Palette nicht zu kalkig wäre. Sattere, schwere, tiefere Nuancen findet Engel auf seiner Naturstudie „Mittag im Dorf"; zumal das Grün — Wiese, Baum, Strauch, Moosdach — ist architektonisch wunderhübsch aufgebaut. Wann aber wird unser Freund, der doch die Sezession im Herzen trägt, von seiner genrehaften Ehrpusseligkeit absehen? Freiluftdinge, nicht Atelierdinge. Er liebt Friesland — doch „Frisia non cantat" — und der Maler braucht Friesland nicht „singen" zu lassen, damit Frieslands Natur sich offenbare.

Ein anderer alter Sezessionist, Max Schlichting, darf sich heuer ausleben — in besonderer Ausstellung; er gehört wie Stahl und Skarbina in die

Zwei Typen: Hartig und Sandrock. Ihr Wesen sucht Anschluss an die Entwicklung, aber es ist zu wenig naiv, um grosse Entfaltungsmöglichkeiten zu haben. Hartig, ein Brachtschüler, liebt den Rahmen des Dekorativen. Hier läuft die Palette sozusagen einer vorwiegend zeichnerischen Begabung nach, eine Palette von wenigen, doch handfesten, fast metallischen Tönen. Hartigs „Jahrmarkt am Hafen" und das „Eisfest" leben koloristisch vom bewussten Gegensatz der grauen Halbhelle und den vordringlichen Farben des Volksfeiertages; ein Versuch rhythmischer Verschmelzung ist nicht gemacht.



ADOLF MENZEL, JOSEF JOACHIM UND CLARA SCHUMANN. FARBIGE ZEICHNUNG
MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, A. G., MÜNCHEN



ADOLF MENZEL, RUHENDE DAME

MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, A. G., MÜNCHEN

Und doch geht ein eigener Klang durch die Darstellungen dieses Romantikers, der so recht realistisch, so derb und deutlich sehen möchte: der schäbige Jahrmarktsrummel im Angesicht des Weltmeers; Spiel und Tand im Schoosse einer Natur, die in Grösse starrt. Immerhin, mehr Herz als bei Sandrock, der den Spuren Kalckreuths folgt, ohne die anspruchslose Biederkeit von dessen Naturanschauung zu erreichen. Wasser und Hafen, schwere Schiffe und schweissige Arbeit; das Farbenmaterial nicht ohne eine gewisse Fülle und Biegsamkeit; doch nur wenig tönt es in den breiten Flächen der gewaltigen Schiffsrümpfe; die Himmel sind grau, aber sie trauern nicht; die Natur ist imposant, aber sie thut keine Wunder . . . .

. . . . Keiner von all diesen unterschiedlichen Köpfen war ein Inspirierter wie Karl Blechen, der nach eines Malers kurzem Heldenleben im Wahnsinn starb. G. J. Kern, der mit reichem Wissen und gezügelter Begeisterung uns in einem guten Buche über Leben und Wesenheit dieses seltenen Berliner Künstlertemperaments unterrichtet, hat auch die Blechen-Wand für „Alt-Berlin" zusammengetragen; freilich, dass er diese zarten, fast überzarten Dinge, diese farbig schwingenden „Andeutungen" in dem repräsentativ kalten, lichtarmen Kuppelsaale unterbringen musste unter den hundert harten, eckigen, kühlen Deutlichkeiten, ist sein und unser Pech; fast so übel war der geschickte Menzelsammler dran, der allerdings eine Gruppe seiner interessanten Sachen in ein kleines, helles, warmes Kabinet übertragen durfte: die thörichte Lokalunterscheidung zwischen Ölmalerei und Zeichnung im weiteren Sinne hat Blechen schwer geschädigt, doch Menzel wenigstens teilweise gerettet. . . Viel Gutes kam uns im Lauf des letzten Jahrhunderts über Norwegen. Als sich der originelle Johan Claussen Dahl in Dresden niederliess, da schlug für die deutsche Kunst eine grosse Stunde: der Realismus wurde frei. Zwar haben dann die cornelianischen Himmel den Blick der Schaffenden wie der Geniessenden zeitweise wieder von der ehrlichen deutschen Erde abgelenkt, aber, was einmal gesät war, ging dennoch nicht verloren, auf Blechen



CARL STEFFECK, BILDNIS SEINER GROSSMUTTER



CHARLES HOGUET, LANDSCHAFT

folgte Menzel, die Wahrkunst seines Säkulums aufrecht haltend und beherrschend. Ich weiss nicht, ob Kern von der Neuordnung des norwegischen Nationalmuseums Kenntnis genommen hat; wenn nicht, so soll er es nachträglich thun und in seinen Arbeiten über Blechen einen schwereren und wärmeren Accent auf Dahl legen. Ich komme eben aus Kristiania und habe dort die Dahl-Sammlung, so wie sie der ausgezeichnete Jens Thiis mit starkem Gefühl für Qualität und innere Entwicklung aufbaute, voll Bewunderung geprüft. „Der ganze Blechen" — das war mein Eindruck, ohne dass ich bis dahin die Schrift Kerns gekannt hätte. Ein Vater, der seinem Sohn zum brüderlichen Freunde wird. Dieselbe Andacht vor der klaren Natur, derselbe phantastische Trieb, sie allein und geheimnisvoll sprechen zu lassen; dieselbe Richtung der Motivsuche, dieselbe ruhige Anschauung des schönfärberisch verhimmelten Italien und auch dieselbe Schwäche, hinterher germanische Erde noch mit italienischen Augen zu sehen; dieselbe stillebenhafte Vorliebe für die Darstellung des Verfalls („unbeseelte Dinge, ihr habt dennoch eine Seele"), dieselbe Überzeugtheit, dass man als Maler Landschaftseindrücke selbstherrlich abschneiden, d. h. persönlich abrunden dürfe (schwärmende Studie), dieselbe poetische Anteilnahme an den Wundern der Wirklichkeit, derselbe für jene Tage reiche Vorrat und Rhythmus der Palette, — bis auf das Grün, das wirklich ein Grün und kein verkapptes Braun ist, und das träumerische Blau. Dieses Blau weist in einen grösseren Zusammenhang. Woher kam es? Seine Quelle ist England, sind Constable und Bonington; Turnerschule. Die englische Naturbotschaft kam nach Frankreich; mit Bonington arbeitete Delacroix, und Constables Einfluss leitete Rousseau nach Fontainebleau. So schlug der Funke in die theatralische Romantik des malenden Deutschland hinüber. Diese Abhängigkeiten wären nicht zu bezweifeln, auch wenn man biographisch nicht festgestellt hätte, dass Dahl nicht in Paris war. (Constable und Bonington waren von 1824 ab bewunderte Gäste im „Musée royal des arts".) . . . Geniale Menschen, ihr Zeitgefühl begegnen sich auf Entfernungen. So zurückdeutend, wie vorausdeutend ist ihr Werk. Bei Dahl-Blechen hat man an Corot, selbst an Vorahnungen des französischen Impressionismus denken wollen. Warum nicht? In der Kunst ergreifen an irgend einem Punkt alle Welten sich, „wenn Natur im reinen Kreise waltet". . .

. . . . Nun tritt Menzel in die Bewegung, illu-

sionslos, ohne Schwärmerei, klar, das Ziel scharf ins Auge fassend, der geborene Oppositionsmann. Er scheidet aus Blechens Werk den letzten Rest phantastischen Einschlags. Ein treuer Arbeiter an sich selbst und an den wahren künstlerischen Aufgaben der Zeit. Dort der impulsive Mensch, dessen Genie zwischen Überlieferung und Gegenwart gestellt war und vermitteln musste, mit seinem starken Gefühl auf der Seite des Modernen; hier aber ist alles junge Gegenwart: ganz davon durchtränkt ist der kleine Breslauer, der durch ein langes Leben gleichsam einen Kosmos auf seinen Schulterchen trug. Er blieb das Kind dieser Erde, blieb in dieser Weltlichkeit und Zeitlichkeit; hatte nie pathetische Wallungen und blickte auch nicht zu den Himmeln. Die Natur schien um seinetwillen da zu sein, dass sie sich von ihm bezwingen lasse. Er wurde als der künstlerische Rationalist fertig in die Welt gesetzt; bei ihm gab es eigentlich keine Entwicklung, sondern nur eine Expansion. Die Dinge, die da aus seiner Frühzeit in „Alt-Berlin“ zusammengetragen sind, zeigen den schon gereiften, fast zu gereiften Meister. In Blechen war eine alemannisch-slavische Blutmischung; in Menzel gab es keine sich kreuzenden Wallungen des Blutes, keinen hemmenden oder fördernden Wechsel der inneren Temperaturen: er kannte die Sehnsucht nicht und nicht den Zweifel. Sein spartanisches Gefühlsleben war nicht für ein Land der Wunder und der abenteuerlichen Malerentdeckungen wie Italien geschaffen. Ungefähr in dem Alter, da Blechen sich in Leidenschaft für die südlichen, die besseren Welten verzehrte und diese schönen Triebe auch sättigte, malte Menzel in der Ritterstrasse zu Berlin Dächer mit graulichem Schneetau unter weinendem Himmel; beobachtete er eine Feuersbrunst, hinter der schwarzen Silhouette von Schornsteinen und Dachfirsten versteckt; notierte er sich einen blitzenden Wolkenkampf über dem spätsommerlichen, braun, gelb und grün gegliederten Tempelhofer Felde (die landschaftliche Natur hatte an diesem Tage sehr viel Esprit) in einer Delacroix-Courbet-Mischung; bat er seinen Freund Maercker, im abendlichen Interieur ein bischen still zu halten, damit er ihn malen könne vor der niedrig brennenden Lampe im transcendentalen Helldunkel, im Kampf von Tag und Nacht. Oder aber Menzel verfolgt das wechselnde Leben der Körperlinie: die Ruhe und den Elan, die Grandezza und die Nachlässsigkeit, die groben wie die feinen Rhythmen, Gelöstheit und Vibration, das „accroupi“ und die Gerecktheit. Damals produzierte er noch ein gewisses Mass von Sinnlichkeit: der Glanz und die Bravour, mit der er elegante Frauen malte, hatten höhere Wärmegrade: die sitzende grande dame vor der Pfauentapete und die im Fauteuil hingelagerte Salonschöne, beide in einer Halbhelle von tiefen rosa-braun-grünen Akkorden — das ist „herz“-



ADOLF MENZEL, BILDNIS EINER ALTEN DAME. ZEICHNUNG
MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, A. G., MÜNCHEN

hafte Arbeit, steht qualitativ in erster Reihe. In den Zeiten seines gesteigerten Intellektualismus hat er so etwas nicht wieder erreicht. Eine Pointe darf nicht fehlen: Daumier. Die menschliche Komödie dieses grossen Sittenmalers muss zu ihm gedrungen sein, und sei es auch nur durch das Medium der satirischen und mondänen Zeitschriften. Das Innere des „süddeutschen" Stellwagens ist nicht mit Menschen, sondern mit Masken bevölkert, wie auf den Eisenbahn-Intérieurs Daumiers . . .

Dies wären die beiden Gipfel von „Alt-Berlin". Für all die Historiker, die Antiquare, die Gelehrtennaturen, die kühlen, glatten, geleckten Photographengeister fehlt mir nun die Distanz, und auch die Sympathie. Max Osborn sagt — in einem führenden Kataloge — viel Gutes und Eindringliches über den Geist der Zeiten und seiner Herren, über die kultur- und kunstgeschichtlichen Einzelheiten der langgestreckten Galerie und über die Wohnungen und Haushaltungen, die Philologensinn und Kunstgeschmack (zum Beispiel Ernst Lessing) wacker rekonstruiert haben.



KARL BLECHEN, SCHLAFENDER FAUN

NEUE DEUTSCHE BUCHKUNST

VON

JOHANNES SCHINNERER



er neuentbrannte Streit zwischen den Anhängern der Fraktur und der Antiqua hat in letzter Zeit besonders deutlich gezeigt, wie sehr noch die Begriffe fehlen für Alles, was Kunst im Buchgewerbe ist. Wie wenige machen sich doch die Mühe, ein Buch auch auf seine äussere Erscheinung hin genauer zu prüfen, nicht nur den Umschlag oder irgendein Bild am Anfang, sondern auch die Schrift, die Satzanordnung und dergleichen ästhetisch zu bewerten! Häufig haben gerade Die, die von Berufswegen jahraus, jahraus eine Unmenge von Büchern lesen, am wenigsten Sinn für solche Dinge, für sie bedeutet das Buch nichts wie eine Gelegenheit, ihre Kenntnisse zu erweitern; dass es unter Umständen auch ein Fest für die Augen sein könnte, kommt ihnen nicht einmal entfernt zu Bewusstsein. — Es ist sicher, dass man den Wert der „Buchkunst" auf der anderen Seite oft bedeutend überschätzt. Das „Prachtwerk" unliebsamen Angedenkens mit seinen prunkvollen Goldornamenten, seinen gefühlvollen Illustrationen und aufdringlichen Renaissancerandleisten ist noch nicht vollkommen verschwunden, und wenn auch die extremsten Geschmacklosigkeiten nicht mehr so populär sind wie früher, so hat das Prinzip doch noch sehr viel Kraft und für die Meisten ist zum mindesten das Vorhandensein von „Buchschmuck" für ein gut ausgestattetes Buch unumgänglich notwendig. Die alten Drucke aus der Zeit der Erfindung der Buchdruckerkunst ebenso wie alle besseren Bücher aus dem sechzehnten, siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert belehren uns darüber, dass das Wesentlichste an einem Buch, was auch seinen ästhetischen Wert bedingt, neben dem Material der Satz und der Druck ist und dass die Arbeit des Künstlers eigentlich erst in zweiter Linie kommt, als eine höhere Weihe, die nur da absolut notwendig ist, wo von vornherein mehr gegeben werden soll. Die ästhetischen Werte, die die rein handwerksmässige, maschinelle Thätigkeit des alte Druckers hervorbrachte, waren gewiss nicht gering. Nach der allgemeinen Degeneration des Handwerks im vergangenen Jahrhundert hat der moderne Drucker aus eigener Kraft kaum etwas Ähnliches wieder erreichen können. Er bedarf daher sehr notwendig der Mithilfe des Künstlers, wenn er nicht selbst von Haus aus künstlerisch gebildet ist, wie es bei Morris und den anderen Reformatoren des modernen Buchgewerbes der Fall war.

Die Engländer sind vorbildlich geworden für eine ganze Anzahl unserer deutschen Buchgewerbekünstler, vorbildlich besonders für Alle, die darauf ausgingen, eine reine Gewerbekunst zu pflegen und die sich auch der typographischen Ausstattung der Bücher annahmen. Ihre Zahl ist besonders gross geworden, seit diese Bestrebungen auch in unsere Akademien und Kunstschulen Eingang fanden; sie stehen ziemlich unvermittelt der anderen Gruppe von Künstlern gegenüber, die, mehr Graphiker als Gewerbler, dem Buch als Zeichner von Illustrationen ihre Dienste leihen. Ein klassischer Vertreter dieser Art ist bei uns Menzel gewesen. Wie notwendig beide Arten sind, beweist die *erste Ausstellung des neugegründeten Vereins deutscher Buchgewerbekünstler*, die im *Buchgewerbemuseum zu Leipzig* stattfand*.

Die erste Gruppe der Buchgewerbler im eigentlichen Sinne des Wortes erkennt alle die Prinzipien an, die der Fortschritt im modernen Kunstgewerbe aufgestellt hat. Ein sehr wesentliches Element des ästhetisch einwandfreien Buches ist das Papier, seine Farbe, seine Konsistenz und sein Verhalten beim Druck, daher wird jeder Buchgewerbler darauf sehen, dass das Buch, das er ausstattet, auch in dieser Hinsicht befriedigt, die Forderungen, die der Techniker in bezug auf Materialechtheit und dergleichen stellt, treffen sich hier vollkommen mit denen



CURT TUCH, EINFARBIGE UMSCHLAGZEICHNUNG

* Anm. der Red.: Dieselbe Ausstellung, wenig nur verändert, ist augenblicklich im Lichthof des Berliner Kunstgewerbemuseums zu sehen. So mag dieser Bericht zugleich auch für sie Geltung haben.



TH. TH. HEINE, ZWEIFARBIGE UMSCHLAGZEICHNUNG

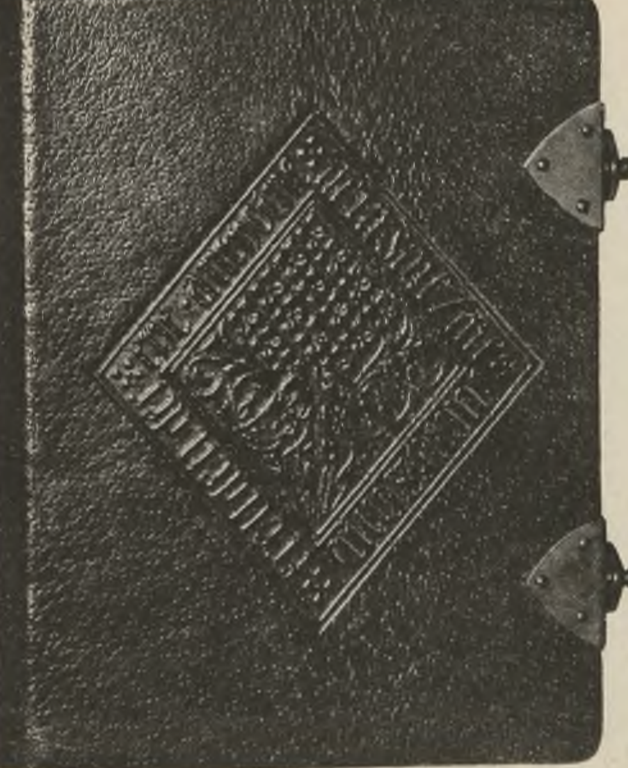
des Künstlers. Die Quintessenz jedes guten Buches, das nicht den Anspruch auf besonders prunkvolle Ausstattung macht, ist immer die Schrift. Es ist sehr erfreulich, dass man gerade hier gute Fortschritte gemacht hat. Wir haben nicht eine, sondern mehr wie ein Dutzend Künstlerschriften, die das Resultat ernster künstlerischer Studien sind. Die von Peter Behrens sind die kraftvollsten und persönlichsten von allen, die neue Antiqua sowohl, die an die Unzialschriften des frühen Mittelalters anknüpft, wie auch die frühere Behrenstype, die im Detail von bewundernswerter Schönheit ist. An Kraft steht ihr nicht nach die deutsche Schrift von R. Koch, die an die alten Formen der Druckschrift anknüpft. Eine sehr geschmackvolle, in mancher Hinsicht vollendete Schöpfung ist dann die Tiemann-Mediaeval, die viel von englischen, viel von alt-italienischen Typen gelernt hat, während die etwas sehr zierliche Ehmke-Antiqua wieder auf die alten Formen der frühen Handschriften zurückgeht. F. W. Kleukens ist ein strenger Schriftzeichner im Sinne einer etwas puritanischen Kunstrichtung, wie seine prunkvollen Drucke der Ernst-Ludwig-Presse in Darmstadt demonstrieren, auch G. Schiller erweist sich als ein sehr fruchtbarer Meister der Schrift, der mit einer der ersten Künstler war, die sich des Gebietes angenommen haben. H. Wieynk ist der Erfinder einer hübschen Kursivschrift. Die Zahl der modernen Druckwerke, die ausschliesslich auf der Verwendung von Schrift beruhen, wächst immer mehr. Als Vorbilder haben ihnen häufig die Drucke der Doves-Presse gedient, eine der wenigen englischen Privatpressen, die auch jetzt noch florieren und die bezeichnenderweise am allermeisten in Deutschland Anklang findet, – die zwei Drucke der Januspresse, die Carl Ernst Poeschel und W. Tiemann zu Urhebern haben, haben sehr viel von ihnen übernommen, ebenso das neueste Unternehmen der Art, die Drugulin-Drucke des Verlags Rowohlt, die in der Hauptsache Tiemann ausgestattet hat. Im Ornamentalen haben unsere Künstler dem englischen Einfluss, dem sich beinahe jeder einmal hingegeben hat, einigermassen überwunden. Die Arbeiten, die Tiemann früher für den Insel-Verlag gemacht hatte, zeigten sehr häufig die Akanthus-Randleisten, wie sie in der Morrisschule beliebt waren, und die schlanken dekorativen Frauengestalten im Sinne von Burne-Jones, heute verzichtet er gewöhnlich auch auf diesen Schmuck und wirkt mehr durch rhythmische Gliederung und weise eingestreute figurale Gebilde, – eine Art von unsichtbarem Ornament, das nicht weniger wichtig ist wie das andere. Wenn man von Marcus Behmer absieht, der ohne Beardsley nicht denkbar ist, und der in letzter Zeit in seinen orientalischen Büchern des Insel-Verlags eine Art von persisch-nordischer Verzierungskunst verwendet, hat von den Engländern am meisten der bekannte Worpsweder Heinrich Vogeler gelernt, wenn es sich auch gerade bei seinen Buchausstattungen zeigt, wie wenig der Deutsche, wenn



TH. TH. HEINE, ZWEIFARBIGE UMSCHLAGZEICHNUNG

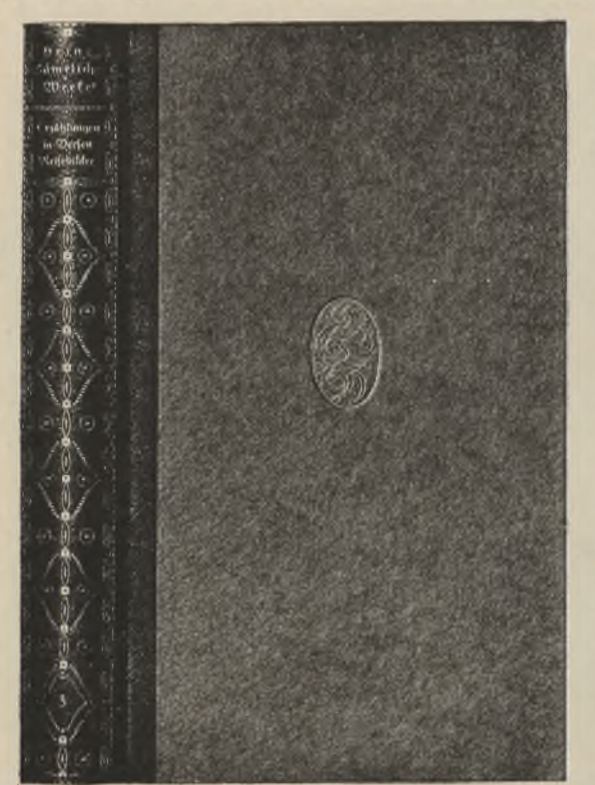
er phantasievoll veranlagt ist, sich mit der exakten Art englischer Graphik zufrieden geben kann. Seine früheren Arbeiten waren Kabinetsstücke feinster kostbarster Buchkunst, seit einigen Jahren begnügt er sich leider damit, das Ornament, das er entwickelt, ins Masslose und Phantastische zu übertreiben. Geschickter hat Hugo Steiner-Prag die Klippe vermieden, die auch ihm als einem Mann, der hauptsächlich im Ornament sich auszusprechen versteht, drohte; einige seiner letzten Arbeiten zeigen ganz deutlich, wie er sich Mühe giebt, an sich zu halten, und wie vorteilhaft das für seine Kunst ist.

Der Zug unserer Zeit geht auch in der Buchkunst auf Vereinfachung und Typisierung. Wir kommen immer mehr dazu, das Einfachste am schönsten zu finden und eng begrenzte Begriffe aufzustellen, wo früher die Willkür allein herrschte, unsere Künstler haben gerade im Kunstgewerbe solchen Gedanken offen Ausdruck gegeben. Im Buchgewerbe haben die Rolle der Kritiker und Puristen besonders auffällig ein Kreis von Künstlern gespielt, die sich um F. H. Ehmke scharten und zum erstenmal in der Steglitzer Werkstatt vor einem Jahrzehnt in die Öffentlichkeit traten. Für sie giebt es in der Kunst ausschliesslich eine zweckbestimmte Schönheit, der freie Schwung des Graphikers ist ihnen unbekannt, sie kennen die Figur nur als ornamentales Glied der Flächendekoration und das Ornament nimmt bei ihnen den Charakter geometrischer Gebilde an. Sehr Vieles, was Georg Belwe in diesem Stil gemacht hat, ist sehr trocken, Ehmke ist bei weitem phantasievoller und häufig sehr originell, wie manche der schönen Titel zeigen, die er in den letzten Jahren für Diederichs entworfen hat; dass er das ornamentale Motiv der Spiralen zu Tode hetzt, ist allerdings zu bedauern. Wie sehr man sich von den Extravaganzen der „Buchschmückler" freihalten kann, ohne doch in das Extrem der Schmucklosigkeit zu verfallen, wird klar an den buchkünstlerischen Werken von E. R. Weis, dessen Thätigkeit für den Verlag S. Fischer und auch für den Inselverlag besonders wertvoll gewesen ist, und der die Tempel-Klassiker sehr geschmackvoll und künstlerisch einwandfrei ausgestattet hat.


W. TIEMANN, EINBANDDECKE

Es kann kein Zweifel bestehen, wir können von einer Kunst im deutschen Buchgewerbe sprechen, die bereits selbständig geworden ist und schon einen erheblichen Einfluss hat. Als man vor zwanzig Jahren eine Ausstellung von künstlerisch wertvollen Arbeiten machen wollte, musste man gestehen, dass von Kunst im Buchgewerbe nicht die Rede sein kann, heute stehen wir den andern Nationen auf dem Gebiet nicht nur nicht nach, sondern übertreffen sie noch. Die Franzosen haben wohl eine Anzahl von geschickten Illustratoren und ausgezeichneten Technikern, die den Holzschnitt oder die Lithographie im Buch mit Meisterschaft handhaben und England hat die vorzügliche Tradition im Druckgewerbe, das höchste Niveau im allgemeinen, aber sehr viel Neues hat es in letzter Zeit nicht hinzugefügt; es liebt zu sehr die Korrektheit, um viel Sinn für eine freie Thätigkeit künstlerischer Phantasie zu haben. Wir sind am allerbeweglichsten auf diesem Gebiet, das Gesamtbild unserer Produktion ist am wechselreichsten und überraschendsten. Man denke nur an die buchkünstlerische Arbeit, die Th. Th. Heine seit langer Zeit geschaffen hat. Es ist erstaunlich, wie er bei jedem neuen Buchtitel, den er entwirft, immer wieder eine neue unerwartete Wendung zu bringen weiss, wieviel Witz und zeichnerisches Können in jedem dieser bunten Bildchen liegt, die die Schaufenster unserer Buchhändler zieren! Ein umfangreicheres Werk von Heine sind die amüsanten Illustrationen zu Hebbels „Judith" bei Hans v. Weber. Der Einfluss Heines auf unsere jüngeren Illustratoren ist ausserordentlich stark, er ist vor allem der eigentliche Vater der baroken, ironisierenden Illustrationskunst, die heute so viele Anhänger hat und mehr noch als in die Buchkunst in die Reklame Eingang gefunden hat. Der grosse Erfolg, den Emil Preetorius mit seinen Arbeiten hat, beruht zum grossen Teil auf solchen Wirkungen; er ist übrigens in seinen besten Arbeiten wie dem „Peter Schlemihl" von Chamisso

oder in dem hübschen kleinen Buch „Isolde Weisshand" wirklich ein sehr feiner Zeichner. Paul Scheurich steht ihm in gewisser Beziehung nahe, nur ist er noch um ein Stück graziöser, literarischer bis zu einem gewissen Grad und nervöser im Ausdrucke; der sehr stark ausgeprägte Sinn für Schwarz-Weisswirkung und Flächenkomposition, den Preetorius besitzt, fehlt ihm, dafür sucht er mehr den malerischen Ausdruck zu finden. Die farbigen Radierungen zu Sternes „Yoriks empfindsame Reise" und zu J. Pauls „Katzenbergers Badereise" beweisen das zur Genüge. Wenn wir noch Alfons Wölfle als einen solchen Künstler stark inhaltlich pointierender Illustration nennen, so ist die Reihe der bedeutendsten geschlossen. Das Werk „Paradoxen und Maximen" ist das einzige, was bisher von ihm gedruckt erschien, es ist zeichnerisch ausserordentlich fein und von einer Grazie, die wirklich etwas von dem Geist des Rokoko an sich hat und in der That an den graziösen Kupferwerken des achtzehnten Jahrhunderts gebildet wurde. F. Christophe, der auch ausserordentlich viel von diesem Geiste hat, unterscheidet sich von diesen Leuten dadurch, dass ihm das Literarische fehlt, er liebt die Form zu sehr, um sie zu Kunststückchen zu missbrauchen und er sieht sie vor allem als Linie, wie sie graziös zu Konturen sich zusammenschliesst oder in freiem Spiel zu leichten Ornamenten sich verschlingt. Ein hervorragender Illustrator, dem auch die witzige Ader nicht fehlt, ist dann besonders Karl Walser, dessen Illustrationen zu Leonce und Lena so reizend farbig wirken und so entzückend frisch und anmutig empfunden sind. Curt Tuch ist kräftiger im Strich und daher etwas plumper, aber auch seine malerisch sehr wirksamen Illustrationen haben etwas von den improvisierten echt künstlerich empfundenen Zeichnungen, das die Lithographien von Max Slevogt so sehr auszeichnete. Die im Verlag Bruno Cassirer erschienenen illustrierten Werke von ihm und die Publikationen der Pan-Presse, die ihm ihre Entstehung verdanken, bieten das Äusserste an impressionistischer Eindrucksfähigkeit von allen modernen Illustrationen, die wir kennen. Sie sind ein ganz unmittelbarer Ausdruck einer künstlerischen Phantasie, die sich durch die technische Bedingtheit des Buches nicht den ganz geringsten Zwang mehr auferlegt und genau wie eine Illustration von Menzel oder eine Zeichnung von Liebermann rein als graphische Leistung zu bewerten ist. Dass bei uns neben den Schriftkünstlern, den Ornamentikern und den Illustratoren auch solche starken künstlerischen Temperamente im Dienste der buchkünstlerischen Arbeit stehen, ist sicher kein Zeichen von Schwäche. Wenn wir das Eine nötig haben, so wollen wir doch das Andere nicht missen, und wenn wir das Eine hochhalten, so ist noch kein Grund vorhanden, das Andere gering zu schätzen. Die Hauptsache ist, die Summe von künstlerischer Arbeit und künstlerischen Fähigkeiten, die sich in einem Werk aussprechen. Auch der Mann, der einen Buchstaben zeichnet, muss Sinn haben für die künstleriche Form und die Mittel, sie auszudrücken, beherrschen; und auf der anderen Seite arbeitet der Illustrator mit Proportion und strengen Abmessungen in der Fläche: die künstlerische Arbeit ist Beiden gemeinsam. Die jüngste Entwicklung auf dem Gebiet giebt zu solchen Betrachtungen besonders Anlass. Zuerst war es notwendig, möglichst viel von dem unnützen Ballast früherer Zeiten hinauszuwerfen und sich möglichst auf das Einfachste zu beschränken; heute ist es uns auch gegeben, uns freier zu bethätigen und die starre Schranke, die zu errichten zuerst sehr notwendig war, gelegentlich mit impulsiveren Äusserungen zu durchbrechen.



E. R. WEISS, BUCHEINBAND

Palmström



KARL WALSER, BUCHDECKEL



UNSTAUSSTELLUNGEN

KÖLN

Der *Kunstverein* hatte aus deutschem Kunsthandel und schweizerischem Privatbesitz eine grössere Kollektion von Werken Ferd. Hodlers zusammengebracht: annähernd sechzig Gemälde und ebensoviele Handzeichnungen. Die Ausstellung interessierte besonders dadurch, dass auch eine Reihe von meist unbekannten Frühwerken des Künstlers zu sehen war, vom Anfang der siebenziger Jahre an. Als charakteristisch unter allem seien notiert: ein „Uhrmacheratelier", gemalt in der Zeit des spanischen Aufenthaltes und Einflusses; ein vollendet schönes Pleinairbild „Der ewige Jude" (1886), ein höchst individuell aufgefasstes Herrenporträt von 1904, einzelne weibliche Aktfiguren, und schliesslich die grosse „Empfindung", die im vorigen Jahre ihre letzte Überarbeitung erfuhr.

A. F.

BERLIN

Die unentwegten Schwarzseher, die die künstlerischen Bestrebungen um ein einheitliches Gross-Berlin verfrüht genannt haben, werden recht behalten, denn es fehlt in Berlin für die imponderablen Werte der Stadtbaukunst an öffentlichem Interesse, an einer verständnisvollen Teilnahme der Allgemeinheit. Wenn schon im kleinen das Gefühl für die Bedeutung einer architektonischen Situation immer wieder versagt, was wird man dann für die Erfassung grosser Monumentalaufgaben und deren Lösung noch hoffen dürfen! In demselben Jahr, in dem die Internationale Städtebauausstellung ihre „Aufklärungsarbeit" leistete, hat das preussische Ministerium der öffentlichen Arbeiten für die notwendig gewordene Erweiterung des Verkehrsmuseums, dessen Bestände in dem Gebäude des alten Hamburger Bahnhofs untergebracht sind, eine Lösung gefunden, die aufs neue beweist, wie dringend man gerade an den massgebenden Stellen, deren Entschliessungen das Prestige unfehlbarer Richtigkeit geniessen sollten, dieser Aufklärung noch bedarf. Vor der schlichten Front des alten Empfangsgebäudes, dessen vornehme Architektur die nachwirkende Tradition der Schinkelschule nicht verleugnet, dehnt sich ein rechteckiger Vorplatz aus, in seinen Abmessungen auf die Proportionen des rückwärts abschliessenden Bahnhofsbaus abgestimmt. Die Architekten des Neubaues für die Kaiser Wilhelm-Akademie, der den Platz zur rechten Seite flankiert, haben ihr tiefes Verständnis für den Wert dieser Situation damit bewiesen, dass sie die Hauptfront des Hauses an die verkehrsüberlastete Invalidenstrasse, die Nebenfront aber mit dem freistehenden Schornstein des Heizwerkes an die Platzseite gelegt haben. Im Ministerium folgerte man richtig, dass dieser Platz somit seine raumausbeutende Funktion im Stadtbild verloren habe und eben als Bauplatz noch gerade gut genug sei. Man beschloss daher, ihn für den Erweiterungsbau des Verkehrsmuseums in einer der Allgemeinheit nutzbringenden Weise zu verwenden. So geschah es und der wertvolle Platz, der Endpunkt jener grossen Achse Siegessäule — Alsenstrasse, der gerade an dieser Stelle zusammen mit den Wasserflächen des Humboldthafens eine in Berlin seltene Raumdistanz gewährte, ist jetzt mit einem zweigeschossigen Kasten aus Eisenbeton, einem sogenannten Erweiterungsbau zur Hälfte zugestopft. Es bestehen in Berlin zwei



ARCHITEKT LESSING, INTERIEUR DER AUSSTELLUNG „ALT-BERLIN"

Architektenvereine, die statutengemäss gegründet sind, um die Interessen des Baufaches zu wahren. Reicht ihr Einfluss nicht weit genug, um einer derart gewissenlosen Verschandelung vorzubeugen oder mit wirksamen Mitteln entgegenzutreten? Oder ist es nur ein Mangel an aufmerksamer Teilnahme, eine unverzeihliche Gleichgültigkeit? Dafür aber glaubt man — auf das Geschrei des Werdandimannes Sesselberg hin — sich erregen und petitionieren zu müssen, weil eine vernünftige Museumsleitung im Kunstgewerbemuseum einige von den zwar sehr schönen, aber für die Ausstellungsstücke viel zu schweren Stuckdecken des Altmeisters Gropius hat ausbrechen und ein paar Wände hat weissen lassen, um den Räumen günstigere Lichtbedingungen zu schaffen. In solchen unwichtigen Dingen ist man schnell zur Hand, die Zunft pathetisch zum Schutze eines ehrwürdigen Baudenkmals zusammenzurufen. Aber wenn der Lebensnerv eines ganzen Stadtteiles auf dem Spiele steht, wagt man keinen Finger zu rühren: denn gegen das Arbeitsministerium kann ein Verein von Baubeamten nicht petitionieren.

PARIS

Zwei retrospektive Ausstellungen.

Im *Ballspielhaus der Tuilerien* hatte Armand Dayot, der rührige Herausgeber der Pariser Kunstzeitschrift „L'art et les Artistes", eine Ausstellung holländischer Gross- und Kleinmeister aus pariser Privatbesitz zusammengestellt. Man freut sich der schönen Gelegenheit, viele hervorragende Meisterwerke der holländischen Kunst, die zum grossen Teil nicht allein den engeren Kreisen der Wissenschaft, sondern auch einem breiteren Publikum längst vertraut sind, in angenehmer Beleuchtung und geschmackvollem Arrangement wiedersehen zu dürfen. Die Bilder der grossen Meister, die hier vereint worden sind, werden den Lesern dieser Zeitschrift zum mindesten aus Reproduktionen schon bekannt sein. Zur näheren Orientierung sei auf das Maiheft von „L'art et les artistes" aufmerksam gemacht, das dreizehn Abbildungen aus der Ausstellung enthält. Der Katalog zählt nur ganz trocken die Namen, Titel und Besitzer auf; darunter: 7 Landschaften mit Staffage von Aelbert Cuyp, 7 Landschaften von van Goyen, 17 Bilder von Frans Hals aus fast allen Perioden seines Schaffens, 4 Hobbemas, 21 Bilder von Rembrandt von sehr verschiedener Qualität, 8 köstliche Bilder von Jean Steen, 6 Terborchs, 5 Wouvermans; ferner Bilder von Berchem, Bol, Dow, Helst, Keyser, Maes, Neer u.s.w. im ganzen 170 Gemälde und 34 Zeichnungen.

In der *Galerie George Petit* hat Henri Lapauze, der Konservator der städtischen Galerie im Petit Palais, eine Ingres-Ausstellung veranstaltet, die der Biograph dieses Meisters mit strenger Auswahl des Besten und einem schönen Willen zur Vollständigkeit musterhaft zusammengestellt hat. Man sieht 70 Gemälde, 125 Porträtzeichnungen, 90 Studien und Skizzen zu Gemälden, 2 Möbel und Ingres' Violine, auf der Jan Kubelik am Eröffnungstage vortrug. Unter den ausgestellten Werken sind eine grosse Anzahl von dem Ingres-Museum in Montauban in Südwestfrankreich leihweise überlassen worden. Die hauptsächlichsten Ingres-Sammler und somit Förderer dieser Ausstellung sind allen voran Leon Bonnat; ferner Henry Lapauze, Baron Vitta, Gaston Le Roy, Chéramy, François Flaming und Gustave Règnier.

Spielen die eigentlichen Ingres-Schüler in der französischen Kunstgeschichte nur eine geringe Rolle, so ist im allgemeinen der Einfluss Ingres' auf die französische Kunst des neunzehnten Jahrhunderts enorm. Haben doch zwei der grössten und sich diametral gegenüberstehende Künstler wie Degas und Puvis de Chavannes von ihm ihren Ausgang genommen. Das wird in dieser prachtvollen Ausstellung durchaus verständlich. Sie enthält eine Vielseitigkeit dieses Meisters, die sich in einem kurzen Bericht gar nicht erschöpfend darstellen lässt. Als erster Eindruck ist die gewaltige Energie des Meisters, sein ernster und strenger Wille, der sich auf absolute Vollkommenheit richtete, zu notieren. Vertieft man darauf sich in die einzelnen Bilder, so nimmt man staunend eben die Vielseitigkeit seines Stiles in allen Perioden seines Schaffens wahr. Er war nicht eng auf eine Methode eingeschworen, sondern suchte für jedes Sujet eine dem Thema entsprechende Darstellungsweise und wechselte daher beständig zwischen einer rein und stark auf die Linie gestellten Art und einer mehr malerischen Darstellungsmethode, die das Thema gross auffasste und durch die Kontrastierung breiter und breit gemalter Flächen herausarbeitete. So tritt er uns als ein selten kompletter Künstler entgegen, der uns bald durch erhabene Grösse und Ruhe ergreift und dessen vehemente Kühnheit uns in anderen Werken überrascht. Seine Bildnisse von ihm selbst, von Bertin, Cortier, Bonaparte, sein türkisches Bad, sein Roger die Angelika befreiend, seine Frauenbildnisse, die er oft durch geistreiche Details, wie gekräuselte Locken und minutiös gefältete Kleider prickelnd belebte, gehören in die erste Kategorie. Allerdings spielt auch in diesen Gemälden die Linie eine dominierende Rolle, deren reine, nicht französische Klarheit den Deutschen den Genuss und die Liebe zu Ingres erschweren mag. Sieht man Studien und Skizzen, die auf seine Verwandtschaft mit David hinweisen und Couture, ja selbst Manet ahnen lassen, so stehen freilich auch daneben Studien, deren Härte und Kälte unangenehm berühren und beweisen, dass auch Ingres zuweilen irrte und strauchelte. Aber man vergleiche das Gelübde Ludwigs XIII. mit unseren Präraffaeliten, die Francesca da Rimini mit unseren Nazarenern (vor allem auch mit Steinle). Es ist dieselbe Zeit. Der gleiche Geist regierte hüben und drüben. Aber Ingres war unvergleichlich ernster, echter, impulsiver und gründlicher in der Erfindung und Auffassung. Seine meist mit der Spitze des Bleistifts scharf gezeichneten Bildnisse, in denen der mimische Ausdruck mit bewundernswerter

Lebendigkeit zum Ausdruck gebracht ist, sind nicht nur wertvolle Zeitdokumente; es sind grosse und gleichzeitig subtil durchgeführte Meisterwerke der Bildniskunst. Zuweilen gewinnt bei Ingres die Linie dämonische Kraft, besonders wenn es ihm gilt einen starken, hastigen oder unseligen Charakter mimisch deutlich zu machen. Das Wunderbarste, was er linear geleistet hat, ist der Arm der vor Jupiter knienden Thetis, der wie eine Schlange vor dem mächtigen Torso des Gottes heraufkriecht, und dessen Hand sich kokett spreizt, um den Herrscher der Welt sinnlich ums Kinn zu greifen, während das Haupt der Flehenden bittend sich so weit zurückbeugt, dass Halslinie und Arm eine Parallele ergeben. Es liegt ein besonderer Reiz in der Kontrastierung des göttlichen Hünenleibes mit dem zarten, süssen Körper der Thetis — ein Reiz, der uns Heutige an Beardsley denken lässt. Das Tastfrohe in vielen Bildern des Ingres widerlegt den Ruf, in dem er bei uns in Deutschland steht, dass er ein kühles Temperament gewesen sei. Es soll nicht verschwiegen werden, dass diese denkwürdige Ausstellung in den Kreisen der französischen Künstler ein ausserordentliches Interesse fand und Wochen lang fast das einzige Diskussionsthema war.

Otto Grautoff.

*

Ende Mai fand eine Vente von Bildern jüngerer Franzosen statt, zugunsten eines Fonds für ein Cézannedenkmal, wofür A. Maillol den unten reproduzierten Entwurf geschaffen hat.

VENEDIG

Die Absicht, eine Gedenktafel für Anselm Feuerbach am Albergo Luna anzubringen, wovon hier schon berichtet wurde, ist vor einiger Zeit in aller Stille und in würdigster Weise verwirklicht worden. Es ist eine ungefähr $1^{1}/_{2}$ Meter hohe Marmorplatte mit sowohl italienischen wie deutschen Erinnerungsworten.



ARISTIDE MAILLOL, DENKMALSENTWURF FÜR CÉZANNE



PAUL CÉZANNE, DAS HAUS DES KÜNSTLERS
AUKTION BERNSTEIN, PARIS



AUKTIONSNACHRICHTEN

PARIS

Die Kunstsammlungen des Schriftstellers Henry Bernstein wurden am 8. Juni im *Hotel Drouot* für 221250 Francs versteigert. Es wurden folgende Preise erzielt:

Nr. 1 Besnard, Zwei junge Mädchen 4700 Francs. – Nr. 2 Bonnard, Akt 2800 Francs. – Nr. 4 Bonnard, Erster Frühling 3500 Francs. – Nr. 6 Cézanne, Das Haus des Künstlers (an Vollard) 15000 Francs. – Nr. 7 Cézanne, Kastanienbaum (an Vollard) 19000 Francs. – Nr. 8 Cézanne, Der Bauer (an Joseph Müller) 24000 Francs. – Nr. 9 Cézanne, Haus in der Provence (an Pellerin) 23000 Francs. – Nr. 11 Matisse, Hafendamm von Collioure 1750 Francs. – Nr. 12 Marquet, Hafen in Neapel 1450 Francs. – Nr. 14 Monet, Nymphen 14200 Francs. – Nr. 15 Redon, Apollos Wagen 3800 Francs. – Nr. 17 Renoir, Badende (von Bernheim) 35000 Francs. – Nr. 18 Renoir, Weiblicher Torso 18000 Francs. – Nr. 20 Renoir, Lesende Frau (an Durand-Ruel) 7300 Francs. – Nr. 21 Renoir, Die Frau im Theater 4600 Francs. – Nr. 23 Renoir, Fruchtverkäuferin 10000 Francs. – Nr. 26. Sisley, Promenade 3700 Francs. – Nr. 29 van Gogh, Eglogue en Provence 4150 Francs.

Am 9. Juni wurde die Kollektion Maurice Kann in der *Galerie Georges Petit* für 2721450 Francs versteigert. Darunter erzielten:

Nr. 2 Boucher, Der Herbst 39000 Francs. – Nr. 8 Chardin, Das Frühstück 12500 Francs. – Nr. 9 Chardin, Der Schinken 16000 Francs. – Nr. 10 Coques, Das Duo 73000 Francs. – Nr. 12 Cuyp, Ausritt zur Jagd 160000 Francs. – Nr. 13 Cuyp, Der Morgen 148000 Francs. – Nr. 19 van Dyck, Grablegung 40000 Francs. – Nr. 27 Frans Hals, Bildnis eines jungen Mannes (an Kleinberger) 175000 Francs. – Nr. 32 Laurence, Miss Clover of Bath 75000 Francs. – Nr. 41 Raeburn, Miss Jane Anne Catherine Fraser 117000 Francs. – Nr. 48 Rembrandt, Der Philosoph (an Kleinberger) 270000 Francs. – Nr. 55 Rubens, Madonna 52000 Francs. – Nr. 56 Jacob von Ruisdael, Überschwemmung 60000 Francs. – Nr. 57 J. van Ruisdael, Fluss im Walde 42000 Francs. – Nr. 66 Sal. von Ruisdael, Schlachthaus 51200 Francs. – Nr. 69 Jan Steen, Hochzeit 76000 Francs. – Nr. 70 J. Steen, Musikstunde 29000 Francs. – Nr. 71 J. Steen, Lustige Gesellschaft 39000 Francs. – Nr. 72 J. Steen, Die Eieresser 34000 Francs. –

O. G.



AUGUSTE RENOIR, BADENDE
AUKTION BERNSTEIN, PARIS

BERLIN

Montag den 22. und Dienstag den 23. Mai fand bei R. Lepke die Versteigerung des Restes der Handzeichnungen, Aquarelle und Kupferstiche der Sammlung Lanna, Prag, statt. Die Abteilung stand naturgemäss nicht auf der Höhe der übrigen, hatte aber doch viele Interessenten herbeigelockt. Die wenigen guten Stücke erzielten ansehnliche, zum Teil ausserordentlich hohe Preise, mittelgute Ware wurde verschleudert. Die von M. Thausing A. Dürer zugeschriebene Federzeichnung „Madonna mit Kind" erwarb das Kupferstich-Kabinet der Berliner Museen. Die National-Galerie kaufte drei Blätter von Ph. Hackert, eine Sepiazeichnung von Ch. H. Kniep, Goethes Begleiter auf der italienischen Reise, einen unvollendeten Entwurf zu dem Fresco im Münchener Odeon „Apollo unter den Hirten" von Adam Eberle, zwei Blätter von B. Genelli, mehrere Entwürfe von J. A. Koch mit Darstellungen nach Szenen aus Dantes Divina Commedia, eine oberbayrische Vedute von W. von Kobell, Zeichnungen von Schwanthaler, Schnorr von Carolsfeld und das bekannte vortreffliche Aquarell Overbecks aus dem Jahre 1815: Christus erweckt die Tochter Jairus.

K.



AUGUSTE RENOIR, HALBAKT
AUKTION BERNSTEIN, PARIS

✻

Dem Kaiser Friedrich-Museum sind von einigen Kunstfreunden die Mittel zur Verfügung gestellt worden, durch Ankäufe in der Medaillenauktion Lanna Lücken vor allem im Bestand der alten deutschen Medaillenkunst zu decken. Es sind hauptsächlich erworben Stücke von Hans Schwarz, Fr. Hagenauer, W. Pirkheimer usw.

CHRONIK



Der holländische Kritiker Alb. Plasschaert hat in einem Vortrage über van Gogh, den er seinen gesammelten Kritiken eingefügt hat, ein Urteil über den Maler gefällt, das uns aus zwei Gründen interessant erscheint. Erstens als Symptom, weil man dem ebenso ungerecht verurteilten wie überschätzten Künstler nun ruhiger gegenübertreten will, und zweitens, weil dieser Versuch von der Heimat van Goghs ausgeht.

Plasschaert kommt zu folgenden Schlüssen:

„Das Erste und auch das Letzte, was uns in dem Werke van Goghs trifft, ist die starke Unmittelbarkeit der Äusserung, ihre Notwendigkeit. Er ist der Gezwungene, der zwingt, der dämonisch Getriebene. Er ist das Ungeheuer, das selten gesehene, dessen Wesen voll Unruhe und steuerloser Leidenschaft, dessen Ende logisch erscheint.

Wenn das Genie darin besteht, den gewaltsamsten Eindruck zur Harmonie werden zu lassen, so ist das van Gogh selten geglückt. Am besten in seinen Briefen und in einzelnen Zeichnungen. Meistens ist er der Stürmische geblieben, dessen Werk schreckt. Er ist selten still geworden.

Deutlich spricht aus seiner Kunst ein humanitärer Zug. Drei Ursachen kann man dafür erkennen. Sein eigenes Wesen voll von christlicher Theologie, die philanthropische Bewegung um ihn her und Millets Einfluss. Van Gogh will den Menschen malen im Schweisse seines Angesichts, nach dem Sündenfall.

Dieses Tendenziöse, das am stärksten in seiner ersten Zeit, im Haag ist, bleibt auch in den sonnigsten Werken, die er in Arles malte, fühlbar. Es hängt gleichsam eine Wolke über diesen Bildern.

Das biblisch Beeinflusste seines Geistes brachte ihn zur Synthese, zum Stil, zur Abkehr von der Naturtreue der Impressionisten."

Plasschaert vergleicht van Gogh mit einem Kometen. Er hat dessen starken Glanz und das jähe Verschwinden. Seine Wahrheit hat er nicht vollständig ausgesprochen, obwohl er Gleichnisse sah. Aber immer war er ein Lebender und die wirkende Kraft seiner Aufrichtigkeit und Überzeugtheit ist gross. Er hat manchen geweckt.

Plasschaert schliesst mit dem Hinweis auf den grossen Einfluss van Goghs in Frankreich, Deutschland und Holland.

*

Wir drucken einige besonders prägnante Sätze des schönen Vorworts ab, das Hugo von Tschudi gelegentlich der Ausstellung der Budapester Sammlung des Herrn M. von Nemes (siehe Kunst und Künstler, Jahrgang 9, S. 217) dem Katalog vorangestellt hat.

„Die Privatsammlungen alter Gemälde, die im Schatten der grossen Galerien entstanden sind, tragen, in die bescheideneren Verhältnisse übersetzt, im wesentlichen deren Charakter. Wie diese sind sie bis vor einem Jahrzehnt etwa kunsthistorischen Gepräges, denn der Kunsthistoriker, der im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts die Galerien beherrscht, sammelt zunächst im Dienst seiner Wissenschaft. Er strebt eine möglichst vollständige Vertretung auch der kleineren Meister an. Die „Lücken" sollen ausgefüllt werden. Natürlich wird die Qualität nicht vernachlässigt, aber sie steht doch nicht ausschliesslich in erster Linie.

Und wie die Galerien machen auch die Sammler an der Schwelle der neueren Kunst Halt. Nicht nur das, sie stehen gerade ihren lebensvollsten Erscheinungen ablehnend, vielfach feindlich gegenüber. Das ist subjektiv eine bedenkliche Erscheinung. Denn sie regt den Zweifel an, ob solche Sammler auch in der alten Kunst wirklich das Künstlerische empfinden, oder ob sie darin nur den antiquarischen Reiz oder die Sicherheit als Anlage —, oder die Möglichkeit als Spekulationswert schätzen. Objektiv aber ist eine starke Schädigung der modernen Produktion damit verbunden, der gerade die kapitalkräftigsten Kunstfreunde verloren gehen.

Denn so paradox es klingen mag, aus der alten Kunst führen nur schwer gangbare Wege zu der Kunst unserer Tage. Der umgekehrte Weg ist der natürliche.

Es ist das zweifellose Verdienst des Pleinairismus und des Impressionismus, mit den neuen und kühnen Problemen, die sie stellten, der modernen Malerei neben erbitterten Feinden ebenso leidenschaftliche Freunde geschaffen zu haben. Auf alle Fälle hat sich das Interesse der Gebildeten in bisher ungewohnter Weise der künstlerischen Produktion der Gegenwart zugewendet. Von hier aus eröffneten sich dann plötzlich unerwartete Perspektiven auf die alte Kunst.

Es ist klar, dass dieses neue Verhältnis, das die moderne Kunst zur alten anbahnte, auch an den Galerien alter Meister nicht spurlos vorübergehen konnte. Wenn nicht alles täuscht, kommt unter den veränderten Einflüssen ein neuer Typ des Galeriedirektors herauf. Ein Typ, der sich von der mehr kunsthistorischen Spiel-

art des neunzehnten Jahrhunderts dadurch unterscheidet, dass ihn das Sammlungsmaterial vor allem da interessiert, wo es durch lebendige Fäden mit der Gegenwart verknüpft ist. Weniger als der stille Hüter einer abgeschlossenen Sammlung kunst- und kulturhistorischer Dokumente, fühlt er sich als der Vermittler ästhetischer Werte, für die unsere Zeit empfänglich geworden. Nicht isolieren will er, sondern verbinden. Galerien von ältestem Adel können unter seiner Hand eine aufregende Aktualität gewinnen. Durch die Gruppierung der Meister, den Rhythmus der Aufhängung mögen die lebendigsten Kräfte zur Geltung gebracht werden. Die Neuerwerbungen werden nicht in einer mechanischen Ausfüllung vorhandener Lücken, sondern in der organischen Entwicklung nach der Richtung moderner Tendenzen bestehen. Temporäre Ausstellungen, aus dem Bestand der Sammlungen ausgewählt, dürften es ermöglichen, die Entwicklung eines formalen Gedankens, einer technischen Prozedur, einer koloristischen Absicht von frühester Zeit bis zur Gegenwart zu illustrieren. Im Vorteil werden diejenigen Galerien sein, bei denen nicht mit 1800 der dicke Strich gezogen wurde, sondern die wenigstens noch die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts mit umfassen. Sicher wird das Aneinanderstossen fremder Kulturwelten, das doch in unsern Museen nicht zu vermeiden ist, wenig störend empfunden werden im Vergleich mit dem Anregungswert, der aus der Erkenntnis der Tradition und dem Wachstum künstlerischer Probleme erwächst. Und sollte dergleichen wirklich belehrend wirken, so thäte es das doch nur kraft der inneren sich hier manifestierenden Gesetzmässigkeit, gegen die zu protestieren freilich vergebliche Mühe ist.

Diesem Galeriedirektor des zwanzigsten Jahrhunderts tritt nun auch ein neuer Sammlertyp an die Seite. Wie jener verwaltet und ergänzt, so baut dieser auf. Nicht nach kunsthistorischen Gesichtspunkten, auch nicht mit jener spezifischen Sammlerleidenschaft, der es um Vollständigkeit zu thun ist, sondern mit der erregten Hingabe des temperamentvollen Kunstfreundes, der nur da, aber da rasch zugreift, wo sein künstlerisches Empfinden in starke Schwingungen versetzt wurde ......

*

Lothar von Kunowski schreibt uns:

Es giebt Maler und Zeichner, die Sklaven ihrer Bildebene sind, solche, die sie vergewaltigen, und solche, die sie beherrschen wie ein musikalisches Instrument.

Die einen malen, indem sie die Gestalten platt in die Bildebene hämmern, die anderen, indem sie die Bildebene bis zum Verschwinden zertrümmern; der wirkliche Künstler spielt auf ihr, wie auf den zarten Saiten einer Harfe oder Geige, indem er von den Saiten den Ton erwartet und nicht nur von dem wütenden Druck seiner Hand oder seines Bogens.

Die einen projizieren die Gestalten der Bilder von hinten nach vorn platt auf die Bildebene, die anderen hauen in die Bildebene Löcher und Gruben, um den Raum zu gewinnen, andere kümmern sich überhaupt nicht um sie; sie jodeln laut abseits vom Instrument, indem sie mit den Händen so thun, als ob sie die schönsten Symphonien spielten. Sie sind Maler ausserhalb der Kunst.

Der wirkliche Künstler erregt seine Bildebene und ihr Licht durch einen lebendigen Entwurf, dessen Gestalten zum Teil vor, zum Teil hinter der Bildebene zu schweben scheinen. Durch den Entwurf hat er sich seine Aufgabe gestellt. In der Durchbildung folgt er den künstlerischen Gesetzen und Funktionen des Raums, indem er die Gesetze und Funktionen der Bildebene, seines Griffels, seines Pinsels, seiner Farben entfaltet. Diese Gesetze und Funktionen können alt oder neu sein. Aber man muss sie kennen, sonst macht man bestenfalls Zigeunermusik.

Die Bildebene verlangt, dass alles in ihr entwickelt oder ihr angepasst wird, ob es nah oder fern erscheinen soll. Das in dem Entwurf geborgene Leben verlangt, dass nichts in der Bildebene tot und starr haften bleibe, sondern aus ihr entweder in die Bildtiefe oder vor die Bildebene in der ihm zukommenden Grösse, Farbe, Licht oder Schatten zu schweben vermag, sobald der Betrachter sich dem Bilde zuwendet. Wendet er sich ab zu anderen Dingen, schwebt alles in die Bildebene und schliesst die Wand, wie ein Buch nach der Lektüre geschlossen wird.

Die grössten Künstler haben zehn Jahre abseits von den Ausstellungen gebraucht, um das zu können. Ihre Werke sind für die Jugend Bücher mit sieben Siegeln. Das haben die letzten Jahre erwiesen. Denn einen Buchdeckel fleissig anschauen, seinen Titel auswendig lernen und nachstammeln, heisst noch nicht seinen Inhalt kennen oder verstehen.



NEUE BÜCHER



Die Hauschronik der Familie Holl (1487—1646). Hrsg. von Christian Meyer. München 1910. 89 S.

Die Aufzeichnungen, die der grosse Augsburger Architekt Elias Holl über seine Familie und sein Leben gemacht hat, existieren leider nur in gekürzten Abschriften des achtzehnten Jahrhunderts, die in „summarischer Weise“ die Werke und die Lebensnachrichten Holl's aufzählen. Bemerkungen, die zum künstlerischen Verständnis der Gebäude dienen könnten, finden sich spärlich. Nur vom Rathausneubau ist ausführlicher die Rede. Immerhin hat die Chronik, abgesehen von ihrem kunstgeschichtlichen Quellenwert, durch den schlichten, altväterischen Vortrag einen fast raffinierten Reiz für Den, der in den Augsburger Bauten den imposantesten Ausdruck deutschen Barocks bewundert.

Von den paar impressionistischen Schilderungen, die der Abschreiber für uns aufbewahrt hat und die uns Elias Holl als Menschen nahe bringen, sei die Szene bei der Vollendung des Perlachturms neben dem Rathaus hier notiert: „Den 17. August habe ich den Knopf selbst auf den Turm gesetzt . . ist zwei Schuh weit. Geschah am Abend um vier Uhr. Habe meinen Sohn Elias, so eben vier Jahr alt war, in diesen Knopf gesetzt und denselben ob ihm zugedeckt. Ist eine gute Weil ohne Forcht darinn gesessen; hernach habe ich ihn auch oben auf den Knopf gesetzt und eine gute Weil sitzen lassen; hat ihn gar nit geförcht und zu mir gesagt: „Siehe Vater! wie viel Buben sind drunten auf der Gassen!“ Seine Mutter forchte sich sehr, die war im Thurm bey der Glocken und war übel zufrieden, weinet sehr und fürchtet, es möchte dem Kind etwas geschehen. Der Bub war fast eine Stunde bey mir auf dem höchsten Gerüst; habe ihn darauf heimgeschickt zu seinem Ahnherrn, er soll ihm sagen, was er gesehen habe und wo er gesessen.“

August Grisebach

Bassermann-Jordan. Der Schmuck. Leipzig. Verlag von Klinkhardt und Biermann. 1909. Mit 136 Abbildungen.

In den Monographien des Kunstgewerbes ist auf den eigenartigen und wissenschaftlich ausserordentlich wertvollen Band von Julius von Schlosser über die Kunst-Wunderkammern der Renaissance eine Arbeit von Bassermann-Jordan gefolgt, die an dieser Stelle wegen der aus ihr zu gewinnenden Anregungen für unser Kunstgewerbe besonders genannt sein soll. Der riesige Stoff ist an Hand eines trefflich gewählten und entsprechend wiedergegebenen Abbildungsmateriales gut durchzugehen, nirgends ermüdet die Betrachtung durch weitschweifend kulturhistorische Exkurse, die vielleicht manchem Leser wünschenswert erschienen wären, aber die Ökonomie der Darstellung gestört hätten. Dabei ist das Buch keineswegs langweilig geschrieben, wenn auch eine mit musealen Ausdrücken vertraute „Kennerschaft“ dazu gehören muss, es bis ins Einzelne zu studieren. Mit der ruhig auftretenden Vorliebe des wissenschaftlich gebildeten Sammlers bewährt Bassermann-Jordan eine gleich ruhige Zurückhaltung vor übertriebenen und schwülstigen Ausdrücken, die bei dem äusserlich begeisternden Stoff gewiss so manchen Kunstschreiber zum Schütteln des Phrasensiebes aufgeregt hätte.

H. Uhde-Bernays.

Max Geisberg. Die Anfänge des deutschen Kupferstiches und der Meister E. S. Mit 120 Abbildungen auf 70 Tafeln. Meister der Graphik Band II. Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

Zu den Forschungen, die wir Lehrs über die Anfänge des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstiches verdanken, tritt Geisbergs vorzüglich ausgestattetes Buch. Es geht andere Wege als Lehrs gross angelegter kritischer Katalog, aber es bewahrt neben jenem seine volle Berechtigung.

Geisbergs Buch umfasst die Zeit von etwa 1430—1468, die Zeit der Goldschmiedestecher, als deren wesentlichster Vertreter der Meister E. S. vor uns steht. Die Malerstecher, wie Schongauer und der Hausbuchmeister, die über diese Periode hinausgehen und die Goldschmiedestecher ablösen, wurden von Geisberg nicht mehr berücksichtigt.

In einer vorzüglichen Einleitung gibt der Verfasser die Geschichte des frühen deutschen Kupferstiches. Schon Kristeller hat beim italienischen Kupferstich auf das Irrige der Annahme, dass er aus dem Niello abzuleiten sei, hingewiesen. Geisberg beweist das Haltlose dieser Theorie auch für den deutschen Kupferstich. Doch ist nicht daran zu zweifeln, dass die ersten deutschen Kupferstecher in den Kreisen der Goldschmiede zu suchen sind. Vom Kupferstich als von einer selbstständigen Kunstgattung kann erst die Rede sein, wenn Blätter zum Zweck der Vervielfältigung geschaffen werden. Die Frage, welche Kunstgattung, Holzschnitt oder Kupferstich, älter sei, ist ebenso müssig und unlösbar wie jene, ob Italien oder Deutschland die Priorität der „Erfindung, des Kupferstiches beanspruchen dürfe.

Die Anzahl der Stiche des fünfzehnten Jahrhunderts, die nicht genau festzulegen ist, dürfte etwa 3100 betragen. Davon entfällt ungefähr die Hälfte auf die von Geisberg behandelte Periode. Die kunsthistorische Forschung musste stilkritisch das Oeuvre einiger scharf umrissener Persönlichkeiten zusammenstellen.

Die Träger der Entwicklung sind der Meister der Spielkarten und der Meister E. S., Beide oberrheinischer Herkunft. Zwischen ihnen bewegen sich einzelne selbständige Persönlichkeiten oder nur Kopisten, wie der Meister von 1462. Der Umschwung, der sich in der gleichzeitigen Malerei vollzieht, ist auch im Kupferstich zu beobachten.

Geisbergs Untersuchungen werden durch die Reproduktionen aufs glücklichste unterstützt. Von den 116 Stichen sind 69 zum ersten Mal reproduziert; sie vermitteln ein klares Bild der Entwicklung des Kupferstiches. Rosa Schapire.

❋

Die Graphische Gesellschaft schliesst das fünfte Jahr ihrer Thätigkeit mit der Versendung ihrer XIII. ordentlichen Veröffentlichung, des ersten Teiles der von Jaro Springer herausgegebenen Radierungen des Herkules Seghers. Der Band bringt auf 24 Tafeln 28, meist in mehrfarbigem Lichtdruck, zum Teil in Dreifarbenlichtdruck von ersten Anstalten in Berlin, Wien und London ausgeführte Nachbildungen von Radierungen Herkules Seghers', des berühmten Vorgängers Rembrandts in der Landschaftsdarstellung. Der zweite Teil des Werkes ist in Vorbereitung und wird noch vor Ende dieses Jahres zur Ausgabe gelangen. Die Veröffentlichungen werden ausschliesslich für Mitglieder der Graphischen Gesellschaft (Vertreter: Bruno Cassirer, Berlin W, Derfflingerstr, 16) hergestellt.

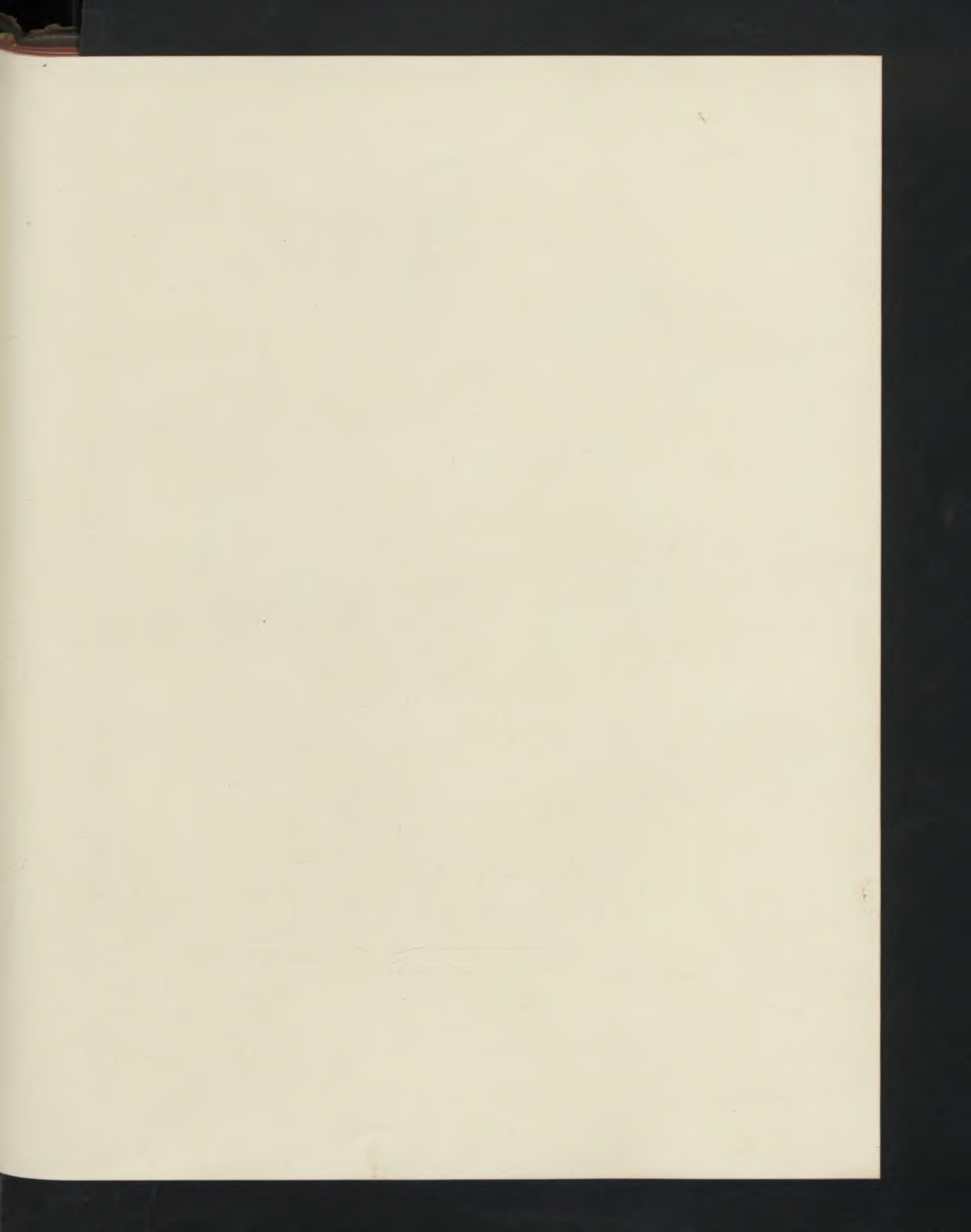
❋

Eine Mappe mit 45 in den Farben der Originale ausgeführten Lichtdrucken nach Handzeichnungen deutscher Künstler des neunzehnten Jahrhunderts aus der Sammlung Cichorius, im Kupferstichkabinet zu Dresden, giebt im Auftrage der Generaldirektion Jean Louis Sponsel heraus. Die Mappe (Preis Mk. 125) erscheint im Verlag von Hermann Holst, Dresden. Sie enthält vor allem Blätter von J. A. Koch, Olivier, Dahl, Overbeck, Schirmer, Preller, Rethel, J. Schnorr v. Carolsfeld, Schwind und Richter.



ADOLF MENZEL, ILLUSTRATION

NEUNTER JAHRGANG. ELFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 21. JULI. AUSGABE AM 1. AUGUST NEUNZEHNHUNDERTELF.
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.





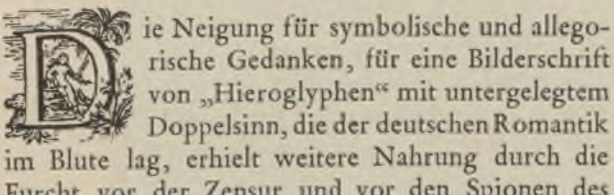
MAX LIEBERMANN, BUCHENWALD BEI KÖSEN. ZEICHNUNG



PATRIOTISCHE BILDER
VON KASPAR FRIEDRICH
AUS DEM JAHRE 1814

VON

ANDREAS AUBERT



Die Neigung für symbolische und allegorische Gedanken, für eine Bilderschrift von „Hieroglyphen" mit untergelegtem Doppelsinn, die der deutschen Romantik im Blute lag, erhielt weitere Nahrung durch die Furcht vor der Zensur und vor den Spionen des Unterdrückers, die ihre tote Hand über Deutschlands Presse legten.

Dieser erniedrigende Druck gab auch Kleist den Todesstoss in dem verzweifelten Kampf seine „Abendblätter" und sich selbst über Wasser zu halten.

Die gleiche Furcht lehrte die „lebendige Kunst" der Zeit — nicht nur die damalige Literatur und Presse — eine List, erfinderisch Ausdrucksformen zu wählen, die für die Eingeweihten verständlich waren, ohne den Argwohn der Spione zu wecken. Schon aus Runges letzter Lebenszeit* kennen wir Proben davon (seine beiden Umschläge für Perthes' „Das Vaterländische Museum" und Major von Schills Bildnis als Treffbube in Runges Kartenspiel). Eine noch eigentümlichere Probe giebt ein Bild Friedrichs, das durch ein paar Zeilen von Goethe auf einem Zettel an Heinrich Meyer vom 2. Januar 1813 eine genaue Datierung erhält: gerade an dem entscheidenden welthistorischen Wendepunkt, da Napoleons Heer auf den Schneefeldern Russlands vernichtet war.

Goethes Zeilen galten einem jungen Maler, dem Sohn eines Kammerdieners am Hofe zu Weimar, und lauten so: „Hat etwa Lieber von Dresden an Sie geschrieben? Der Vater ist wieder

Diese Seiten, die mehrere bisher ungedruckte Gedichte und noch unpublizierte Bilder Friedrichs enthalten, sind der Teil einer ausführlichen Monographie, die A. Aubert im Jahre 1912 oder 1913 erscheinen lassen wird und die der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft herausgeben will.

Die Redaktion.

* Charakteristisch für die Auffassungsart und Ausdrucksweise der Zeit ist Savignys Mitteilung in einem Brief an Jacob Grimm vom 27. April 1814: „Hier hat jemand den ‚Fischer und sine Fru' aus Ihrem Buch (also Runges Märchen) besonders drucken lassen, was als Biographie Bonapartes stark gekauft und gelesen wird." (Mitgeteilt von R. Steig in Brandl und Toblers Archiv 1903, Seite 9.)

mit seinen alten Lamenten und seinen immer fertigen Schreiben ad Serenissimum in der Tasche bey mir gewesen. Friedrich soll sich mit dem jungen Menschen verzürnt haben. Der Vater wusste nicht genau zu sagen warum. Soviel ich verstehen konnte war es nur eine Nebelkrähe und beschneyte Tannenbäume — —"

In Putbus auf Rügen, im Schloss des Fürsten, hängt ein Ölgemälde von Friedrich, das Licht auf das psychologische Moment in diesem eigentümlichen Streite wirft. Das Bild war im Herbst 1814 in der Berliner Akademie ausgestellt (eine ähnliche Komposition in Sepia war nach einer Mitteilung an das „Journal des Luxus und der Moden", Seite 360, bereits im Frühling desselben Jahres in Dresden ausgestellt).

Es ist Dämmerung, ein Rest von Tag im Verein mit dem Mond leuchten in einem leichten Puder von Neuschnee auf der Erde und auf den Nadeln des Tannenwaldes. Der Bildrahmen verbirgt die Mondscheibe, aber ihr Schein spielt mit Perlmutterschimmer in den Florwolken des Himmels über den Baumwipfeln. Ein Krieger mit Helm und kurzem Mantel geht auf das Dunkel des Waldes zu. Auf einem abgehauenen Baumstumpf im Vordergrund sitzt ein Rabe, schlägt mit den Flügeln und krächzt in den Wald hinein. Der Fürst hatte seinerzeit in seinem Katalog vermerkt: „Der Tannenwald, auf Leinwand hoch 2 F. 2 Z., breit 1 F. 6 Z., von Friedrich . . ., das Bild wurde vom Meister gekauft, nachdem es auf einer Ausstellung zu Dresden allgemeinen Beifall gefunden und vorteilhaft recensiert war. Es ist eine Winterlandschaft, der Reiter, dessen Pferd schon verloren ging, eilt dem Tod in die Arme, ein Rabe krächzt ihm das Todtenlied nach. Auch dies Bild ist wie fast alle des Meisters mystisch, schauerlich und trübe."



KASPAR FRIEDRICH, DAS GRAB DES ARMINIUS

Dresden muss hier irrtümlich für Berlin angenommen sein. Ein Satz in der Vossischen Zeitung vom 8. Dezember 1814, den der Fürst offenbar gekannt hat, gibt den Sinn des Bildes in mehr unverhüllter Form: „Einem französischen Chasseur, der einsam durch den beschneiten Tannenwald geht, singt ein auf einem alten Stamm sitzender Rabe sein Sterbelied."

Die überwältigenden Eindrücke von den Weltereignissen der letzten Wochen haben diese Idee in Friedrichs Einbildungskraft erzeugt. Vor vierzehn Tagen hatte Napoleon, von nur wenigen Getreuen gefolgt, in Dresden Halt gemacht, indes seine Hunderttausende hinter ihm bis auf noch

weniger Zehntausende zusammengeschmolzen waren; zerstreute, flüchtige Scharen, halberfrorene, ausgehungerte Gestalten, gleich einem Maskenzug des Todes, ein Gegenstand des Mitleids und des Hohns der Volksphantasie*:

„Trommeln ohne Trommelstock,
Kürassier im Weiberrock,
So hat Gott sie geschlagen,
Mit Ross und Mann und Wagen."

Des frommen Friedrich Gedanke in diesem Bilde ist boshaft, trifft hinterrücks wie eins von Kleists gehässigsten Epigrammen, voll Schadenfreude und Grimm wie dessen „Kriegslied der Deutschen".



KASPAR FRIEDRICH, GRÄBER GEFALLENER FREIHEITSKRIEGER

Auch Friedrich sieht in dem unstäten Flüchtling nichts anderes als eines der Raubtiere, die aus seinem Vaterland ausgerottet werden mussten mitsamt ihrer ganzen Brut — wie Kleist singt:

„Nur der Franzmann zeigt sich noch
In dem deutschen Reiche,
Brüder, nehmt die Keule doch,
Dass er gleichfalls weiche."

Friedrichs „Nebelkrähe" bot wahrlich genügend starken Stoff zu einem Bruch zwischen Goethes jungem Schützling und dessen Lehrer, falls ihre politischen Ansichten auseinandergingen. Goethe selbst glaubte ja damals noch an den Glücksstern Napoleons und warnte davor ihm zu trotzen.

Die „literarische" Staffage in dem Bilde ist von Interesse durch den Einblick, den sie uns in Friedrichs seelisches Empfinden gewährt, wie auch als Beitrag der Malerei zur Zeitstimmung. Künstlerisch erhöht sie natürlich weder den Wert des Bildes, noch schmälert sie ihn. Sein Kunstwert wird von dem echten und tiefen Naturgefühl getragen, das es zu einem der eigentümlichsten und schönsten Werke des Künstlers aus diesen frühen Jahren macht.

Eine Skizze zu einem Nachruf für Friedrich von seinem treuen Freund und Bewunderer Johan Claussen Dahl enthält einige Zeilen in bezug auf Friedrichs Kunst gerade aus diesen welthistorischen Jahren, wie wir sie jetzt kennen gelernt haben: „C. D. Friedrich ist keineswegs ein Liebling des Glücks gewesen und es erging ihm, wie es so oft den tiefsten Naturen in ihrem Leben ergeht, sie werden von Wenigen richtig verstanden, und von den Meisten falsch. Die Zeit sah in seinen Bildern, konstruierte Ideen ohne Naturwahrheit. Darum kauften viele seine Bilder nur mehr als Kuriositäten

* Treitschke I, Seite 397.

oder weil sie, vornehmlich während der Zeit der Freiheitskriege, eine eigene, ich möchte sagen politisch prophetische Deutung darin suchten und fanden, Hinweise auf eine allmächtige, unsichtbare Hand, die in die verworrenen Geschicke der Menschen und die Befreiung Deutschlands vom Druck des fremden Joches eingreift."

Unter Friedrichs Papieren finden sich drei Gedichte aus dieser grossen Zeit im Entwurf und in sorgfältiger Reinschrift. Dem Hochdruck der Stimmung, die auf ihm und dem Kern des deutschen Volkes lastete, musste er auch in Worten Ausdruck geben. Sie sind von Bedeutung für Friedrichs Lebensschilderung und sollen hier mitgeteilt werden, um so mehr, als sie ein Licht auf seine Kunst werfen. Das erste dieser Gedichte hat zur Überschrift: „Nach der Befreiung von Dresden von den Franzosen." Es lautet so in seinem alttestamentarischen Prophetenstil:

„Lasset uns singen ein hohes Lied, ein Lied voll Dankbarkeit und Liebe.
Lobsinget dem Herrn, ihr Befreiten; lobpreiset seine Güte für und für.
Denn er hat gnädiglich abgewendet von uns die Not, da wir flehten um Hilfe; er hat erhört unser Schreien und verjaget unsere Feinde.
Sie sind in Staub getreten, die Schnöden, so seiner vergassen und nicht achteten.
Der Heimat eilen sie zu, die Flüchtigen, vom Schwerte des Nordens verfolgt; vom Fluche des Allmächtigen getroffen.
Zertreten sind die Saaten, verheeret die Früchte der Felder; Städte und Dörfer in Schutt und Asche verwandelt mit frevelnder Hand.
Aber der Zorn Gottes ruht schwer auf ihnen, vom Hunger gequält, ohne Obdach und Hilfe, ohn' Mitleid und Erbarmen hauchen sie des Lebens letzten Atem aus."

Das nächste Gedicht lautet:

„Deine Hand, o Herr, züchtigt uns hart, aus Süden und Osten sendest du Peiniger zu uns.
Wir möchten schier im Elend vergehen, wende ab von uns deinen Zorn.
Schnöde Willkür hält das Zepter und die Habsucht führt das Regiment.
Die Freude ist von uns gewichen seit Jahren; unter dem Druck der Fremdlinge seufzen wir.
Wir flehen zu dir, o Herr, der du uns befreiet hast vom Joche der Franzosen; erlöse uns auch von den Russen.
Dass der Arbeiter erfreue sich seiner Müh und geniesse deines Segens Fülle im Frieden.
Gieb Regen und Sonnenschein zu seiner Zeit, dass alles blühe und Früchte bringe. Und lasse ferner nicht zu, dass wilde Horden verwüsten unsere Felder und Fluren.
Wir haben in deinem Zorn erkannt, dass du der Allgewaltige bist; lass uns auch in deiner Liebe sehn, dass du der Allgütige bist, und sei uns gnädig, sei uns gnädig, o Herr, und erhöre uns.

Die Furcht, dass ein russisches Joch das französische ablösen könnte, teilte ja Friedrich, zum Beispiel, mit Goethe.

Der Sieg war errungen, der Feind auf der Flucht. Allein ein Druck lastete immer noch auf den Gemütern und dämpfte die Freude: die Furcht vor den Horden aus dem Osten und die Trauer um das Blut, das der Sieg und der Kampf gekostet — soviel edles junges Blut! — auch Friedrichs junger Freund, Theodor Körner, war gefallen. Diesem Gefühl hat Friedrich in dem dritten Gedicht Luft gemacht, das das bedeutendste ist, auch weil es mit seiner Bildidee aus Kleists „Hermannsschlacht" so ganz zusammenklingt. Betrachten wir zuerst die Bilder.

„Das Grab des Arminius" von Friedrich finden wir mehrfach in der Presse seiner Zeit erwähnt, nachdem seine beiden „Arminius"-Bilder im Frühling 1814 auf einer improvisierten Kunstausstellung in Dresden ausgestellt waren, die der russische Generalgouverneur Fürst Repnin am 24. März in den Sälen der Akademie eröffnete, um den Jahrestag des festlichen Einzugs Kaiser Alexanders in Sachsens Hauptstadt zu feiern: „an dem Tage, wo Sachsens und Europas schützender Genius, Alexander, einst den Thron zur Beglückung der europäischen Menschheit bestieg." Dies Zitat ist aus einem Rückblick auf die Ausstellung in den „Beiträgen" zum „Dresdner Anzeiger" vom 5. August mit der charakteristischen Überschrift „Patriotische Bilder". Es wagten sich jetzt Bilder ans Tageslicht, die sich aus Furcht vor Napoleons Spionen im Winkel verborgen gehalten hatten; dies wird ausdrücklich von einer Skizze von Prof. Hartmann mit dem Text aus der Offenbarung berichtet: „Und ich sah, und siehe, ein fahl Pferd; und der darauf sass, dess Name hiess Tod, und die Hölle folgte ihm nach. Und ihnen ward Macht gegeben zu tödten das vierte Theil auf der Erde, mit dem Schwert und Hunger, und mit dem Tod, und durch die Tiere auf Erden."

Die Skizze, so wird weiter erzählt, „sey schon im Mai 1813 entworfen worden." „Gerade in diesem Monat ergossen sich die französischen Heer- und Heuschreckenscharen mit allen Schrecknissen und Drangsalen eines Vernichtungskrieges über Dresdens Elbparadies."

Eine Allegorie von Gerhard von Kügelgen schildert den Sturz Napoleons. Wie ein Jupiter mit dem Donnerkeil in der Hand und einer Schlange um den Arm wird der lorbeergekrönte Imperator von der Lanze des Rächers in den Schwefelpfuhl gestossen. Durch das grosse russische Georgskreuz auf seinem Brustpanzer und durch andere Embleme ist „der siegende Genius sinnreich als Symbol der drei verbündeten Hauptmächte bezeichnet".

In dieser Gruppe „patriotischer Bilder" finden wir Friedrichs zwei Kompositionen mit dem Vorwurf aus Kleists „Hermannsschlacht".

Das älteste von ihnen — vor kurzem der Bremer Kunsthalle einverleibt — ist das düsterste, finster wie Kleists Motto zur Hermannschlacht:

„Wehe mein Vaterland, dir! die Leier zum Ruhm dir zu schlagen
Ist, getreu dir im Schooss, mir, deinem Dichter verwehrt."

Und die Grundstimmung in dem Bilde kann nicht besser ausgedrückt werden, als durch diese Zeilen aus seinem „Letzten Lied":

„Und nur wo einsam unter Tannenzweigen,
Zu Leichensteinen stille Pfade fliehn,
Wird Wanderern, die bei den Toten leben,
Ein Schatten deiner Schön' entgegenschweben."

Es ist zu einer Zeit gemalt, als es noch das Sicherste war, gedämpft zu reden, mit dem verborgenen Doppelsinn des Rätsels. In Zeit und Absicht steht es dem „Tannenwald mit dem Raben" nahe (als Sepiazeichnung auf derselben Ausstellung ausgestellt).

Das Grabmal trägt noch nicht Arminius' Namen, nur die Inschrift:

„Deine Treue und Unüberwindlichkeit als Krieger sey uns immer ein Vorbild."



KASPAR FRIEDRICH, DER TANNENWALD MIT DEM RABEN

Ein Krieger in goldenem Helm und kurzem blauen Mantel — gleich dem Krieger auf dem Bilde mit dem Raben — ein Römer — Franzmann, ein Varus — Krieger, wie der Kleists, steht Wache. Von dem Grabe im Schatten der Waldestiefe weht der kalte Hauch des Todes ihm entgegen. —

Das ist nicht Friedrichs — nicht Deutschlands „letztes Lied": es ist, als würden die Geister der Abgeschiedenen heraufbeschworen, um in den Schlachten voranzugehen.

Auch auf dem nächsten Bilde von Arminius' Grab — jetzt der Hamburger Kunsthalle einverleibt — finden wir wieder den Krieger mit dem Gold-

helm. Hier sind es zwei, im Hintergrund und am Eingang zur Gruft.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass diese Römer-Franzosen die von Varus aufgestellte Doppelwache an den Odinseichen in den deutschen Wäldern sind, die für jeden, der vorüberging, von Odins Gegenwart zeugen sollte:

„Er ist der Gott, dem sich mein Knie sogleich beim ersten Eintritt in dies Land gebeugt."

Hatte nicht der französische Imperator dem deutschen Geist und der deutschen Kultur gehuldigt, als er dem Dichterkönig huldigte: dem stolzesten Baum, der mächtigsten Krone in Deutschlands Wäldern?

In seiner düstern Stimmung hat dieses Bild doch ein Streiflicht von Siegesglück über den Gräbern. Das Grabmal des Cheruskerhelden — eingesunken, moosüberwachsen — trägt jetzt offen sichtbar seinen Namen. Frische Grabmäler sind daneben errichtet. Eins trägt die Inschrift: „Den edel Gefallenen für Freiheit und Recht. F. A. K." — „Edler Jüngling, Vaterlands-Erretter" ist die Grabschrift auf einem Obelisk mit dem jungen Genius des Todes, der eine nach unten gekehrte Fackel hält. Die letzte der frischen Grabschriften lautet: „Friede deiner Gruft — Edler Freund." —

Es ist interessant, in einer Zuschrift an das „Journal des Luxus und der Moden" vom Jahre 1814 (S. 36) gegen Friedrichs Bilder der Grabstätte im Cheruskerland ganz ähnliche Einwendungen erheben zu sehen, wie wir sie gegen die „Hermannsschlacht" aus einem Brief an Theodor Körner von seinem Vater, dem Appellationsrat, kennen: „Sonderbarerweise," schreibt er* im Dezember 1808 über Kleists Drama „Hermann und Varus", „hat es Bezug auf die jetzigen Zeitverhältnisse und kann daher nicht gedruckt werden. Ich liebe es nicht, dass man seine Dichtungen an die Wirklichkeit anknüpft. Eben um den drückenden Verhältnissen des Wirklichen zu entgehen, flüchtet man sich ja so gern in das Reich der Phantasie."

Friedrichs malerische Tüchtigkeit in diesen Bildern erfährt alle mögliche Anerkennung von dem anonymen Briefschreiber. Nur die Idee war zu düster. Selbst die nicht gesparten Inschriften zeugten mehr von einem bangen, gepressten Herzen des menschlich fühlenden und von seinem Gefühle übermannten Künstlers, als von einem den Schmerz durch das Schöne besiegenden, sich selbst frei erhebenden Gemüte des Dichters." Der kunstverständige Briefschreiber, der nicht einmal wagte, Hartmanns „apokalyptische Reiter" anzusehen, war offenbar eine Dame. Sollte es die Schwägerin des Appellationsrats, die Malerin Dora Stock, sein? Diese Gedanken passen hinein in das Körnersche Haus.

* Siehe Zolling, III. 141 (angeführt nach Jonas, F. 185).

Unmittelbar an die letzte Grabschrift auf seinem Bilde knüpft Friedrich sein Gedicht. Diese drei knappen Strophen haben nichts von gepresster Schwermut. Sie atmen Siegesfreude trotz der Trauer über die Toten:

„Friede der Gruft streitender Krieger,
Siegend und fallend* für Freiheit und Recht!

Friede mit euch, Kämpfer im Streit
Heiliger Sache, Vaterlands-Glück!

Ewig wir ehren,
Nimmer vergessen wir:
Wie ihr gestritten,
Was ihr gelitten,
Für uns errungen,
Wen ihr bezwungen!"

In der That ist diese Huldigung an die siegreich Gefallenen Friedrichs eigener Text zu dem „Grab des Arminius", dem letzten seiner beiden Kompositionen über die Stimmung der „Hermannsschlacht". Darum indirekt eine Huldigung auch an den toten Dichter und Vaterlandsfreund mit dem grossen Herzen, an ihn, der in seiner kurzen Lebenszeit verstanden hatte, die Psyche in Friedrichs Kunst** zu deuten und feiner als irgend ein anderer. —

Es ist sicher nicht die geringste fruchtbare Ausbeute unserer Forschung, dass wir nun die starken Bande zwischen Kaspar Friedrich und Heinrich von Kleist in ihren idealen Zielen und ihrem Streben deutlicher sehen. Es stellt den bescheidenen Künstler — dem grossen Dichter zur Seite — in den Mittelpunkt der Geistesgeschichte der Zeit. In seiner Kunst von einem Heinrich von Kleist verstanden und bewundert zu werden, ist ein Ehrenbrief für Friedrich, der für uns jetzt eine ganz andere Bedeutung hat als zu Lebzeiten Beider. Schon Friedrichs scharf ausgeprägte Individualität, sein künstlerisches Gemüt, sein glaubensstarker Geist, ja, sogar seine spartanisch strenge Genügsamkeit waren Eigenschaften, die mit sehr wesentlichen Seiten der „romantischen" Menschheitsideale jener Zeit zusammenfielen.

* Theodor Körner, Friedrichs junger Freund.
** In den „Berliner Abendblättern" vom 13. Okt. 1810.

Mit Kleist und seinen vertrauten Freunden zusammenzustehen und in Geistesgemeinschaft mit dessen Kampfgenossen bei der Arbeit für das geistige Wachstum des deutschen Vaterlands und im Streit für dessen Ehre und Recht, das bedeutet in der That nichts Geringeres als in seinem Lebenswerk mit den kernbildenden Kräften im deutschen Volk, mit dem Fortschritt und der Zukunft verknüpft zu sein: mit den Mächten, die die Freiheit errungen haben und später einmal die Einigung vollziehen sollten.

Anm. des Verfassers: Im Interesse meiner langjährigen Arbeit für Kaspar Friedrich bitte ich alle Leser um Mitteilung, wenn sie von noch unbekannten Bildern, von Briefen oder anderen biographisch wichtigen Papieren Kenntnis erhalten.



KASPAR FRIEDRICH, STUDIE. ZEICHNUNG

SCHNEIDERS HÖLLENFAHRT

EINE

ZEICHNUNG

VON

MAX SLEVOGT



Es wollt ein Schneider wandern
Am Montag in der Fruh,
Begegnet ihm der Teufel,
Hat weder Strümpf noch Schuh:
„He, he, du Schneiderg'sell!
Du musst mit mir in d' Höll,
Du musst uns Teufel kleiden,
Es gehe wie es wöll.“

Sobald der Schneider in d' Höllen kam,
Nahm er seinen Ellenstab,
Er schlug den Teufeln die Buckel voll,
Die Teufel auf und ab.
„He, he, du Schneiderg'sell
Musst wieder aus der Höll“ u. s. w.

Nachdem er all' gemessen hat
Nahm er seine lange Scheer
Und stutzt den Teufeln d' Schwänzlein ab,
Sie hüpfen hin und her.

Da zog er's Bügeleisen raus
Und warf es in das Feuer
Er streicht den Teufeln d' Falten aus.
Sie schrien ungeheuer.

Er nahm den Pfriemen aus dem Sack
Und stach sie in die Köpf
Er sagt: „Halt still! ich bin schon da,
So setzt man bei uns Knöpf.“

Drauf nahm er Nadel und Fingerhut
Und fängt zu stechen an
Er flickt den Teufeln d' Naslöcher zu,
So eng er immer kann.

Darauf fängt er zu schneidern an,
Das Ding hat ziemlich brennt.
Er hat den Teufeln mit Gewalt
Die Ohrlappen aufgetrennt.

Nach diesem kam der Lucifer
Und sagt: „Es ist ein Graus
Kein Teufel hat kein Schwänzerl mehr,
Jagt ihn zur Höll hinaus“.

Nachdem er nun hat aufgepackt,
Da war ihm erst recht wohl
Er hupft und springet unverzagt,
Lacht sich den Buckel voll,

Ging eilends aus der Höll
Und blieb ein Schneiderg'sell:
Drum holt der Teufel kein Schneider mehr
Er stehl so viel er wöll.



BILDNIS COURBETS NACH EINER PHOTOGRAPHIE

GUSTAVE COURBET

VON

THÉODORE DURET



ls Courbet zwischen 1840 und 1850 auftrat, herrschten in Frankreich jene beiden Kunstformen, die man die klassische und die romantische nannte. Sie waren durch Ingres und Delacroix glänzend vertreten. Mit Courbet kam eine neue Kunstform in Aufnahme, die im Gegensatz zu dem Vorhergehenden realistisch genannt wurde. Wie seine Vorgänger erwarb sich Courbet Anhänger und Verteidiger, und so konnten nun Klassiker, Romantiker und Realisten einander bekämpfen und anathematisieren. Jahre sind hingegangen, die Kämpfe haben aufgehört, und die ersten, von Liebe oder Hass diktierten Urteile, sind vergessen. Und jetzt werden lebendige, originelle und gewaltige Werke, unter welcher Form oder Benennung sie auch geschaffen sein mögen, einander gleichgestellt und bilden eine Kategorie, die man ganz einfach diejenige guter Malerei nennen kann.

Im Louvre sieht man klassisch, romantisch und realistisch genannte Werke von Ingres, Delacroix und Courbet, die bei ihrem Erscheinen einst für ungemein verschieden gehalten wurden, heute Seite an Seite hängen. Auf den ersten Blick sind allerdings Verschiedenheiten unter ihnen zu erkennen, letzten Endes aber ist man betroffen von

Anm. d. Red.: Die hier reproduzierten Textillustrationen sind graphische Arbeiten, die sich in einem Werk „L'art a Paris en 1867" finden. Es sind zum Teil Holzschnitte, zum Teil Ätzungen nach Zeichnungen. Th. Duret hat die seltenen Blätter dem Berliner Kupferstichkabinet geschenkt.



GUSTAVE COURBET, ZEICHNUNG. DER APOSTEL JEAN JOURNET „PARTANT POUR LA CONQUÊTE DE L'HARMONIE UNIVERSELLE".

ihrer Wesensähnlichkeit. Man fühlt sehr wohl, dass sie derselben Nation und derselben Zeit angehören. Und man ist erstaunt, dass die Schöpfer dieser Werke und ihre Anhänger sich ehemals so hart haben bekämpfen müssen, wie sie es gethan, und dass jeder eine entschiedene Kunstform zu repräsentieren behauptete, die nach ausschliesslicher Herrschaft trachtete. Viele Leute hielten Courbet, der bei seinem Erscheinen als Realist bezeichnet wurde, für einen einfachen Arbeiter. Zwar anerkannte man sein sicheres Sehen und gewaltiges Können, das nicht abzuleugnen war. Aber dafür sprach man ihm Empfindung, Innigkeit und Phantasie ab. Er malte die Bürger seiner Vaterstadt Ornans, Männer aus dem Volk, Steinklopfer, ländliche Szenen mit Haustieren und der ganzen Wirklichkeitswelt; seine Stoffe erschienen daher verächtlich im Vergleich zu den Göttern und antiken Helden, an die sich die Klassiker hielten, und zu den Orientalen und Paladinen des Mittelalters, die von den Romantikern bevorzugt wurden.

Heutzutage, in so weitem Abstand, fragt man sich, wie es je möglich gewesen, solche von Natur besonders hervorragende Persönlichkeiten im Vergleich zu so völlig andern beurteilen zu wollen. Man fragt sich, warum antik drapierte oder in mittelalterliche Kostüme gekleidete Menschen zu einer gewissen Epoche von den Malern als geeigneter betrachtet und modernen Menschen in Überrock oder in Volkstracht vorgezogen wurden. Die Venezianer, die spanischen und holländischen Meister haben die Leute ihrer Zeit gemalt wie sie sie sahen, Courbet hat es ebenso gemacht. Und jetzt, im Rückblick, erscheinen uns die von ihm gemalten Wesen, denen bei ihrem Erscheinen einst eine so schlechte Aufnahme zuteil geworden war, als ebenso vornehm und edel wie die Venezianer, Spanier und Holländer eines Tintoretto, eines Velasquez, eines Frans Hals und die antiken Menschen und Orientalen eines Ingres und Delacroix.

Überdies erscheinen uns heute Empfindung und Innigkeit, die man ihm absprach, weil sie für unvereinbar mit der realistischen Form angesehen wurden, als wesentliche Eigenschaften Courbets. Wie hatte man jemals annehmen können, dass der Realismus, das heisst die direkte Beobachtung der lebendigen Welt, bei dem Künstler Empfindung und Innigkeit ausschliessen müsse? Diese Eigenschaften sind von dem Gegenstand, der sie hervorruft, nicht zu trennen. Sie werden bei dem Künstler um so sicherer zutage treten, als der Gegenstand zunächst von ihm gesehen und dann in seiner wahren Gestalt wiedergegeben wird. Der Künstler vermag der Wiedergabe des Gegenstandes wohl einen eigenen Stil, den Stempel seiner Originalität, seiner persönlichen Anschauung zu geben, doch um Wert zu haben, muss die persönliche Physiognomie der Ausfluss seiner natürlichen Anschauung, das unbewusste Resultat seines Temperamentes sein.

Zu der Zeit, als Courbet auftrat, gab es indessen eine ganze Schule, die behauptete, dass Stil,



GUSTAVE COURBET, ZEICHNUNG

Ideal, künstlerisches Gefühl gleich Attributen ausserhalb der wiederzugebenden Gegenstände seien, die der Künstler willkürlich aus eigenem innern Empfinden schöpft, um sie auf eine ihnen entsprechende Weise darzustellen. Diese ganze klassisch genannte Schule, die noch für unbestimmte Zeit fortbestehen sollte, war schliesslich dahin gelangt in ewigen Wiederholungen gekünstelte Werke ohne Leben hervorzubringen. Und Courbet hat der Kunst einen ungeheuren Dienst erwiesen, als er sie aus ihrer Verkümmerung heraus wieder der Beobachtung des Lebens und der realen Welt zuführte.

Die Fülle seiner Fähigkeiten im Verein mit



GUSTAVE COURBET, BILDNIS EINES MANNES UND EINER FRAU

machtvoller Empfindung und Innigkeit erhob Courbet zur Höhe klassisch gewordener Meister — von denen sein Realismus, wie man behauptete, ihn immer trennen musste —; denn heute kann man sagen, dass er selbst Klassiker ist. Zugleich aber zeigt er sich in gewisser Hinsicht auch verwandt mit den Romantikern, die zu seiner Zeit die übliche Art zu sehen und zu empfinden repräsentierten. Ganz gewiss offenbart er sich in einigen seiner Werke durch die besondere Empfindung, die sie durchdringt, als Romantiker. Doch es setzt uns immer wieder in Erstaunen, dass seine Zeitgenossen eine tiefe Kluft zwischen Meistern haben sehen können, die uns heute so viele Berührungspunkte und Züge von Ähnlichkeit darbieten. Wir können nicht mehr verstehen, dass man unter den Bezeichnungen klassisch, romantisch und realistisch eine Schranke zwischen Künstlern wie Ingres, Delacroix und Courbet hatte aufrichten wollen, die einer Zeit und derselben Nation angehören und daher notwendig einen gemeinsamen Boden haben mussten, wie es in Wirklichkeit auch war und uns jetzt als ganz selbstverständlich erscheint.

❊

Courbet war durch seinen tiefen Naturkultus zu der von ihm geübten Kunstform, dem Realismus, gekommen. Wie alle gewaltigen und originellen Menschen hatte er Mittel und Wege gefunden, zuerst als Mensch und dann als Maler, seiner wahren Art zu sehen und zu empfinden gerecht zu werden, hatte sich gleich auf unwiderstehliche Weise zu dem Schauspiel der Natur hin-

gezogen gefühlt. Von frühester Jugend an versenkt er sich in die malerische Landschaft der Umgebung seiner Geburtsstadt Ornans in der Franche-Comté. Die Berge des Jura, die Quelle des Flusses Loue, der Bachlauf des von bewaldeten Felsen umschlossenen Puits noir sind die Stätten, inmitten welcher er gelebt hat. Und hier hat er gemalt, aber nicht als flüchtiger Zuschauer, sondern als Mensch, der dort lange Zeit die Schönheiten der Natur genossen hat.

Späterhin ward das Meer für ihn eine Quelle mächtiger Anregung. Im Osten von Frankreich und fern vom Meer geboren und aufgewachsen, lernte er es erst ziemlich spät kennen. Aber von dem Augenblick an, 1865 etwa, wo er es entdeckt, wird es Gegenstand fortgesetzter Beobachtung und dient als Motiv für einen beträchtlichen Teil seiner Werke. Von 1865 bis 1870 weilt er jedes Jahr mehrere Monate an der Küste der Normandie in St. Aubin, Trouville und Dauville. Dort lebt er am Meer, verbringt ganze Tage auf den Felsenklippen oder am Strande und nimmt oft nur ein mageres Frühstück mit, um in seinen Betrachtungen nicht unterbrochen zu werden. So hat er das Meer in seinen „Paysages de mer", wie er sie genannt, in all seinen Stimmungen malen können. Aber was ihn am mächtigsten vor dem Meere ergriff und was wiederzugeben ihm in meisterhafter Weise geglückt ist, war die unendliche Weite. Was er auf zahlreichen Leinwanden vor allem wiedergeben wollte und in der That wiedergegeben hat war die Empfindung des Unermesslichen, die der Anblick des sich im Horizont verlierenden Meeres und des Himmels erweckt, der sich darüber wölbt. Nur ein Titel passt für diese Bilder: die Unermesslichkeit.

Mit seiner Liebe für die Natur entdeckte Courbet, sobald er in neues Land kam, dessen Charakter. Und er fand dort Motive, die Andern entgangen waren. Im Jahre 1862 ging er nach Saintes an der Charente und blieb ein Jahr lang dort. Er bemerkte sogleich einen eigentümlichen Zug in der Landschaft und den Ufern der Charente, den die Weide ihnen verlieh. Während diese im Osten und Norden von Frankreich ziemlich dürftig ist, mit dünnem blassen Laub, wird sie im Südwesten, nicht weit vom Meer, wo Saintes gelegen ist, zum kräftigen Baum mit dichtem Laub von dunklem Grün. Sobald Courbet diese ihm neuen Weiden erblickte, fing er an sie zu malen. Er hat eine Reihe von Bildern geschaffen, auf denen die von den Landschaftern bis dahin übersehene oder verachtete Weide unter seinem Pinsel das Ansehen wahrer Grösse und Vornehmheit annimmt.

Courbet war von hoher und kräftiger Gestalt. Man fand in ihm die Kennzeichen seiner Heimat, der Franche-Comté, wieder, wo die Männer breitschultrig und von mächtigem Körperbau sind. In



GUSTAVE COURBET, ZEICHNUNG. STUDIE ZU DEN „STEINKLOPFERN"

seiner Jugend war er einer der schönsten Männer seiner Zeit. Als ich ihn im Jahre 1862 kennen lernte, war er bereits stark und etwas fettleibig geworden, aber Haltung und Gang behielten immer etwas Ungezwungenes. Sehr anziehend wirkten seine grossen samtenen, auf Zärtlichkeit deutenden Augen von ausserordentlicher Sanftheit. Und er hatte wirklich viel Empfindung, zeigte immer eine glühende Liebe für seine Eltern und Schwestern und war den Frauen gegenüber von einer Nachgiebigkeit, die an Schwäche grenzte und die von jener romantischen Sentimentalität durchdrungen war, die seine Zeit kennzeichnete. Er besass das Temperament des Künstlers, bei dem Sensibilität und starke Gefühle fast immer über Charakterfestigkeit und Willenskraft die Oberhand gewinnen. Einen Beweis dafür hatte man, als er sich gegen Ende seines Lebens zu schwach zeigte, die Prüfungen und die Wucht der allgemeinen Empörung zu ertragen, die er während der Kommune entfesselt hatte.

Courbet hat ein sehr bedeutendes Werk hinterlassen. Zieht man in Betracht, dass er verhältnismässig jung, mit achtundfünfzig Jahren, gestorben ist und dass er in den letzten Jahren seines Lebens unter dem Druck des Missgeschicks und zuletzt während seiner Krankheit wenig geschaffen hat, so erweist es sich, dass er, um sein Werk zu vollenden, in der Periode seiner Wirksamkeit viel gearbeitet haben muss. Und er war allerdings ein grosser Arbeiter. Er brachte ganze Tage in seinem Atelier oder im Freien zu, um zu malen, ohne von der Stelle zu weichen und konnte in seiner Riesenkraft mit Leichtigkeit eine Summe von Anstrengung ertragen, die viele Andere erschöpft hätte.

Er bereitete seine grossen Werke lange vor und brachte sie stufenweise durch aufeinander folgende Studien zu der gewünschten Vollendung. Auch zu seinen „Demoiselles des bords de la Seine" vom Salon von 1856 existieren zwei überarbeitete Studien des einen der jungen Mädchen, eine von dem andern und zwei Vorstudien des gesamten Bildes. Dem „Mer orageuse" oder der „Grande vague" vom Salon von 1870, jetzt im Louvre, gehen zahlreiche Studien voraus, die an der normannischen Küste vor dem Meere gemacht sind.

Seine Arbeitsweise war sehr verschieden. Für seine grossen Werke bediente er sich fast ausschliesslich des Spachtels, aber gleichzeitig auch des Pinsels, allein oder in Verbindung mit dem Palettenmesser. In seinem „Remise de chevreuils", jetzt im Louvre, sind Bäume und Felsen, die den ganzen Hintergrund einnehmen, mit dem Spachtel gemalt, während die Tiere mit dem Pinsel gemalt sind. Es war ein Vergnügen ihn bei der Arbeit zu beobachten und zu sehen mit welcher Sicherheit er die Flächen und Konturen auf der Leinwand entstehen liess. Arbeitete er draussen, direkt vor der Natur oder an Vorstudien zu seinen Bildern, so gab er sich ganz seiner Begeisterung hin und malte dann in wahrem Feuereifer, oft in einem Zuge das gewählte Motiv.

Ich sah ihn bei einer sonderbaren Gelegenheit so bei der Arbeit. Es war im Jahre 1863 in Saintes, wo er sein grosses Bild „Retour de la conférence" vollendete. Auf diesem Bilde befindet sich ein Esel, der eine korpulente Person trägt und sich unter dieser Last umwendet, indem er Kopf und Hals beugt. Courbet hatte einen Esel als Modell zu einer Vorstudie kommen lassen. Um bei dem Tier die gewünschte Bewegung zu erreichen, hatte man aus dem Strick, mit dem es angebunden war, eine Schlinge gemacht und zwang den Esel, wenn man an dem Strick zog, den Kopf zu wenden. Der Esel nahm die Sache sehr übel auf, schlug aus und klagte in seinem Eselsgeschrei. Courbet bemitleidete ihn, fuhr jedoch nichtsdestoweniger fort an der Studie weiterzuarbeiten. Dann, um schnell zu Ende zu kommen, fing er an mit wahrem Furor zu malen. Seine Augen fest auf den Esel geheftet, warf er mit dem Spachtel in äusserster Geschwindigkeit die Farbenmassen auf die Leinwand. In zehn Minuten oder einer Viertelstunde hatte er den Kopf des Esels in natürlicher Grösse und mit ausserordentlicher Lebendigkeit auf die Leinwand gebracht.

Wenn man in solchem Feuer darauf losmalt, geschieht es sozusagen wie unbewusst, und der Erfolg ist mehr oder weniger befriedigend. Wenn Courbet auf diese Weise malte und der Erfolg ihn nur mässig befriedigte, sagte er nichts, betrachtete er ihn aber für vollkommen, so trat er beim Anschauen seines Werkes zurück und konnte sich nicht genug thun, naiv, als handle es sich um die Arbeit eines andern, durch Ausrufe wie: „Ist das nicht schön? Famose Sache, was? Wie das sitzt!" seine Bewunderung auszudrücken.

❋

Courbet wurde von seiner Zeit für das Haupt einer Schule gehalten, für den Repräsentanten Dessen, was man dem Klassizismus und der Romantik



GUSTAVE COURBET, SELBSTBILDNIS



GUSTAVE COURBET, WALDINNERES



GUSTAVE COURBET, ZEICHNUNG. STUDIE ZU DEN „DEMOISELLES DES BORDS DE LA SEINE"

gegenüber Realismus nannte. Seine leidenschaftlich angegriffene und verteidigte Kunst hat die über den Realismus entstandenen Theorien zur Entwickelung gebracht. Es gewährte ihm natürlich eine grosse Befriedigung, sich so zum Haupt der Schule erhoben zu sehen und Anlass zu Kämpfen zu geben, die über die Ästhetik geführt wurden. Aber sonst liess er die Andern reden, ohne viel daran teilzunehmen. Es lag gar nicht in seiner Art von ästhetischen Vorstellungen abstrakter Natur auszugehen, und er hatte sich keineswegs in vorbedachter Wahl und doktrinärer Vorliebe für die Kunstform entschieden, die man Realismus nannte. Sein Instinkt hatte ihn dazu getrieben sich an die wirkliche Welt zu halten, und nur seine Liebe zur Natur brachte ihn dahin die Ateliers berühmter Maler zu fliehen und im Wald, in den Bergen und am Meere zu weilen. Anfangs hatte er der Neigung seiner Natur folgend gemalt, hatte spontan Werke von einem gewissen Charakter geschaffen, und dann waren Literaten und Theoretiker gekommen, Champfleury, Proudhon, Castagnary, die sie realistisch nannten und nach ihnen eine ganze Ästhetik des Realismus im Gegensatz zur Ästhetik des Klassizismus und des Romantismus aufbauten.

Courbet selbst hat nie über seine Kunst und über den Realismus geschrieben. Sein Lehrsystem, sofern man bei ihm von einem solchen reden kann, beschränkt sich auf einen kurzen Satz: „Ein Maler soll nur malen, was seine Augen sehen können," und dieser bildete die Grundlage des Rates, den er jungen Leuten gab. Soweit es ihn selbst betraf, hatte er sich streng nach diesem Grundsatz gerichtet, allein nicht unbedingt. Bei seinem ersten Auftreten und auch später hat er zuweilen eine Reihe von Bildern romantischen Charakters, das heisst mit Vorwürfen gemalt, die nicht strikt auf physische Anschauung zurückzuführen waren.

In früher Jugend hat er Illustrationen zu Dichtungen seines Freundes und Landsmannes Buchon gemacht und darin Neger unter Kokosnussbäumen der Antillen dargestellt, die er sicherlich nie



GUSTAVE COURBET, ZEICHNUNG. STUDIE ZU DEM „VERWUNDETEN MANN“

gesehen hatte. Später illustrierte er auch eine Pantomime, „le Bras noir“, mit einer Komposition freier Erfindung, wo ein Pierrot entsetzt vor einem Gespensterarm zurückweicht, der sich aus der Erde emporstreckt, um ihm einen Beutel mit Thalern zu entreissen, den er gestohlen hat. Aus dem Jahre 1850 stammt auch eine bedeutende Lithographie des Humanitätsapostels „Jean Journet, partant pour la conquête de l'harmonie universelle“, wo der Phantasie ein grosser Spielraum eingeräumt ist. Sind Arbeiten dieser Art, das heisst solche, die nicht direkt mit dem Auge geschaute Szenen oder Wesen darstellen, auch eine Ausnahme unter seinen Werken, so beweisen sie doch, dass er jene schöpferische Kraft besass, die man ihm absprechen zu dürfen meinte. Sie beweisen klar, dass der Realismus, dem seine natürlichen Anlagen ihn zugeführt hatten, bei ihm nicht, wie seine Gegner behaupten, eine Schulform war, die er notgedrungen annehmen musste, weil es ihm an Erfindungsgabe fehlte, um eine andere Bahn einzuschlagen.

Obwohl Courbet mit Befriedigung die Entstehung von Theorien und ästhetischen Abhandlungen sah, zu denen seine Kunst Literaten und Kritikern Anlass gab, blieb er doch ganz unbeteiligt dabei. Liess er aber auch die Theorien ausser acht, so verfolgte er doch aufmerksam alle Kunstoffenbarungen und zeigte auf diesem Gebiet eine grosse Sicherheit im Urteil. Er erkannte auf den ersten Blick das Talent eines Anfängers und bemühte sich dann grossmütig, ihm Anerkennung zu verschaffen. Whistler, Fantin-Latour, Claude Monet, die bei ihrem ersten Auftreten übersehen oder verkannt wurden, haben bei ihm gleich Würdigung gefunden und sind von ihm ermutigt und unterstützt worden. Er liebte junge Künstler und versammelte sie gern um sich.

Wie schon gesagt, war er ein grosser Arbeiter, und wenn sich nach einem langen Tage, den er malend im Atelier zugebracht oder nach der Rückkehr von einsamen Studien im Walde oder am Meere das Bedürfnis nach Zerstreuung fühlbar machte, suchte er abends im Wirtshaus bei Tisch mit dem Glas in der Hand oder nach dem Essen mit der Pfeife im Munde Erholung. Unter Freunden und Vertrauten zeigte er sich dann in froher Laune und als guter Gesellschafter.



GOTTHARD KUEHL, ALTMÄNNERHAUS IN LÜBECK

GOTTHARD KUEHL

VON

PAUL FECHTER

Neben den Erscheinungen des künstlerischen Lebens, in denen sich das innerste Wesen einer Zeit, ihr selbst unbewusst, einen adäquaten Ausdruck sucht, in denen, metaphysisch gesprochen, die jeweilige Entwicklungsstufe des Absoluten sich manifestiert, stehen, als Helfer und Bereiter des Bodens, Die, in deren Wirken die allgemeine Zeitstimmung am stärksten zur Geltung kommt. Sie sind nicht so sehr Kämpfer gegen die Zeit um noch unausgesprochener Zukunftsinhalte willen, als vielmehr die Bekräftiger und Verfechter im Entstehen begriffener Werte, soweit diese dem Rhythmus ihres Persönlichen entsprechen. Sie wirken ebensosehr indirekt organisierend und vermittelnd, wie direkt durch ihre Produktion bestätigend und klärend.

Zu diesen Erscheinungen gehört Gotthard Kuehl, der am 28. November des vorigen Jahres sein sechzigstes Lebensjahr vollendete. Eine „werbende Kraft" hat ihn einmal jemand genannt; das Bedeutsame seiner Art ist damit nicht übel umschrieben. Es war ein sehr sicherer Instinkt, der Kuehl vor sechzehn Jahren die Berufung nach Dresden annehmen liess: in der dortigen Situation konnte er die fruchtbarste Wirkung von seiner Art erwarten. Wenn seitdem durch das sogenannte Kunstleben der Stadt ein frischerer Zug ging, der über die mehr

oder weniger passive Freude an dem unerhört reichen Erbe der Vergangenheit hinausführte, so hat Dresden das nicht zum wenigsten Kuehl zu danken und dem Umstande, dass in ihm einmal im richtigen Augenblick der Mann gefunden wurde, der für die gegebene Lage ebensosehr der beste war, wie diese für ihn die beste.

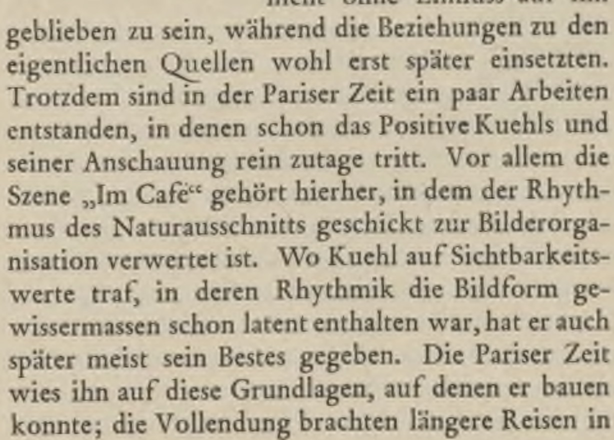
Die Entwicklung Gotthard Kuehls fällt in die schicksalsreichste Zeit der neuen deutschen Malerei. Ein Jahr vor der berühmten Münchner Internationalen von 1869 kam der achtzehnjährige Lübecker nach Dresden; ein Jahr nach der Ausstellung, im Kriegsjahr 1870, ging er nach München. Wilhelm Diez, der damals seine Lehrthätigkeit an der Münchner Akademie begann, wurde auch sein Lehrer. Die Ausstellung der Diez-Schule, die nach Diezens Tode seine Wirksamkeit und ihren Einfluss auf die Generation von heute zeigte, enthielt eine Arbeit Kuehls aus dieser Zeit, den „Viskulenhof", der mancherlei Möglichkeiten für eine weitere Entwicklung enthielt. Die gleiche gesunde Kraft, die Persönlichkeiten wie Duveneck, Mayr-Graz und andere damals zu ihren stärksten Resultaten kommen liess, trug auch den jungen Kuehl und sie hätte ihn vielleicht schneller und direkter zu seinem Eigentlichen gebracht, wenn die Einwirkung eine längere, geschlossenere hätte sein können. Die allgemeine Entwicklung aber schlug andere Wege ein; die zweite Hälfte der siebziger Jahre brachte das Umbiegen, die Verwirrung, deren Folgen sich nur die Wenigsten zu entziehen vermochten. Wilhelm Trübners „Amazonen- und Gigantenkämpfe" sind wohl die besten und bleibenden Dokumente dieser Episode.



GOTTHARD KUEHL, PARISER ZEITUNGSJUNGE

Die ersten Arbeiten, die Gotthard Kuehl in München in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre ausstellte, haben von den durch Diez bestimmten Anfängen nichts mehr. Schon die Titel zeigen die Wandlung: „Im Atelier", „Der Flötenspieler", „Mussestunden" und Ähnliches; die gleiche Veränderung ist in der Form vor sich gegangen. Man möchte an eine Einwirkung von Munkacsy her glauben, an den man auch bei dem „Leihhaus" denkt, die zusammen mit dem bei Diez Erworbenen und einem Pilotynachklang ein Endergebnis gezeitigt haben, das den heutigen Kuehl weit weniger vermuten lässt, als es die Anfänge bei Diez thaten. Es ist reines Genre, Atelierromantik mit Münchner Ateliertradition gegeben, im Farbigen konventionsbedingt, und nur in der Konsistenz des Ganzen die Sachlichkeit des Späteren ankündigend.

Kuehl sah bald, dass es auf diesem Wege nicht weiterging: er verliess München und ging 1879 nach Paris. Die Möglichkeiten zur Auseinandersetzung mit lebendigen Entwicklungsfaktoren waren hier erheblich grösser als in München, wenn auch im offiziellen Betrieb, wie überall, die Werte sekundärer Art vorherrschten. Kuehl arbeitete zunächst eine Zeitlang bei Fortuny; dann trat er in Beziehungen zu Goupil. Das Entscheidende für ihn wurde die Berührung mit dem Naturalismus, der seiner Besonderheit, dem Realitätssinn des Norddeutschen am meisten entsprach. Er hat ihn wohl im wesentlichen aus zweiter Hand empfangen; namentlich Bastien-Lepage scheint nicht ohne Einfluss auf ihn geblieben zu sein, während die Beziehungen zu den eigentlichen Quellen wohl erst später einsetzten. Trotzdem sind in der Pariser Zeit ein paar Arbeiten entstanden, in denen schon das Positive Kuehls und seiner Anschauung rein zutage tritt. Vor allem die Szene „Im Café" gehört hierher, in dem der Rhythmus des Naturausschnitts geschickt zur Bilderorganisation verwertet ist. Wo Kuehl auf Sichtbarkeitswerte traf, in deren Rhythmik die Bildform gewissermassen schon latent enthalten war, hat er auch später meist sein Bestes gegeben. Die Pariser Zeit wies ihn auf diese Grundlagen, auf denen er bauen konnte; die Vollendung brachten längere Reisen in





GOTTHARD KUEHL, IM CAFÉ



GOTTHARD KUEHL, KIRCHENINTERIEUR

den Niederlanden, dem klassischen Lande aller porträtmässigen Kunst. Die Neigung zur malerischen Gestaltung des „Genre", die auch in dem späteren Werk Kuehls immer wieder zutage tritt, fand hier die Richtungslinien: die Interierus der Pieter de Hooch und Brekelenkam wurden die Vorbilder, vor denen das in Paris Erworbene mehr und mehr mit seiner eigenen Art sich verwob. Die moderne Malerei Hollands mag auch das Ihrige beigetragen haben — die Vorliebe für die stark mit Weiss versetzte Farbigkeit, die manche seiner frühen Arbeiten zeigen, spricht dafür. Als er 1888 wieder nach München zurückkehrte, war er jedenfalls im Besitz seiner Mittel, wusste was er wollte und wo seine stärksten Möglichkeiten lagen. Und als die Dresdner dann im Anfang der neunziger Jahre, nachdem sie in einer kleinen Sonderausstellung des sächsischen Kunstvereins zuerst mit Namen und Art Gotthard Kuehls bekannt geworden waren, ihn an die neue Akademie auf der Brühlschen Terrasse beriefen, thaten sie vielleicht gerade darum den rechten Griff, weil seine Art der ihrigen im Grunde durchaus entgegengesetzt war.

Der Grundzug der Kuehlschen Kunst ist unsentimentalische Sachlichkeit. Es ist bezeichnend, dass in seinem Werk die reine Landschaft fehlt, dass ihn wohl allerhand Städtebilder anziehen, alte Winkel in Überlingen, in Lübeck, die alte Augustusbrücke und die kleinen Häuser hinter den Neustädter Elbwiesen in Dresden, dass dagegen seine Beziehungen allein zur Natur ausserhalb seiner Thätigkeit verbleiben. Er bleibt gewissermassen auch hier der Interieurmaler, den eine räumlich farbige Konstellation anzieht, giebt Stadtinterieurs, wie er Kirchen-, Bauernhaus-, Atelierinterieurs gegeben hatte. Es ist, als ob er die Realitäten des Lebens braucht — vielleicht, weil hier stärkere Möglichkeiten für Das liegen, was das alte Wortmalerisch kennzeichnet. Seine lübische Heimat bot ihm hier die ersten starken Reize, in der kräftigen Farbigkeit der Seeluft, die dem Holländischen in vielem so nahe kommt. Hier entstand das Altmännerhaus der Nationalgalerie, das Triptychon aus dem Lübecker Waisenhause, das die Dresdner Galerie besitzt — jene Werke, in denen ein Lebensausschnitt mit festem Zugreifen angefasst und hingestellt ist, aufgebaut mehr auf die bildhaften farbigen Reize des Objekts als auf ein Erlebnis, in der beherrschten sachlichen Kraft der Gestaltung aber doch von einem Persönlichen, Besonderen getragen. Zuweilen dominiert die Organisation, die nur vom Objekt gegeben ist, über die in der künstlerischen Arbeit erwachsende: die Farbe bleibt Farbe und die Form wird durch Anordnung ersetzt; zuweilen, wie namentlich bei einzelnen seiner „Augustusbrücken" und einigen der späteren Interieurs, die er um sein geliebtes Gelb gebaut hat, geht das Sachliche seiner Anschauung mit dieser Organisation des Werks vom Objekt aus zu einer Einheit zusammen, die in ihrer kräftigen Geschlossenheit und unsentimentalischen Gegenständlichkeit wie eine Fortbildung jener Ansätze in München der beginnenden siebziger Jahre wirkt, angesichts deren der junge Kuehl seine Laufbahn begann. —



GOTTH. KUEHL, SELBSTBILDNIS. RADIERUNG

Was an Einwirkungen, insonderheit in Dresden, von ihm ausgegangen ist, das festzustellen muss späteren Gelegenheiten vorbehalten bleiben. Eine Ausstellung jüngerer Künstler aus Anlass seines sechzigsten Geburtstags zeigte mehr die Absicht einer Ehrung als Resultate. Überdies wird man, um den Umkreis seiner Ausstrahlungen festzustellen, neben dem was Schüler und Anhänger, wie die ehemaligen „Elbier", deren Ehrenmitglied er war, direkt von ihm empfangen haben, auch das in die Rechnung setzen müssen, was an Wirkung von den grossen Ausstellungen seit 1897 etwa ausgegangen ist, mit deren Organisation sein Name aufs engste verknüpft ist. Hier hat er bekräftigend und vermittelnd, bekämpfte Werte stützend und Neues, noch Umstrittenes emporhaltend, fast ebensosehr wie direkt, durch sein Vorbild und seinen Unterricht gewirkt, und damit auch Begabungen, die zu seinem Persönlichen in keine Beziehung zu treten vermochten, Aussichten und Wege zu ihren Erlebnissen eröffnen geholfen.



GIAN BOLOGNA, BRONZEPFERD
SAMMLUNG ROB. MENDELSSOHN, BERLIN

GIAN BOLOGNA

UND SEINE THÄTIGKEIT ALS BILDNER VON KLEINBRONZEN

VON

WILHELM BODE

Gleichzeitig mit den Nachfolgern Michelangelos, die in Florenz — mit B. Cellini an der Spitze — um die Mitte und im dritten Viertel des Cinquecento das Streben ihres grossen Vorbildes auf Entwicklung mächtiger Formen und starker Gegensätze in Bewegung und Ausdruck bis zur Karikatur weiterbilden oder in schablonenhafter Nüchternheit nachahmen, tritt ein junger vlämischer Künstler in Florenz auf, der durch seine frische nordische Empfindung, durch reiche Phantasie und Schaffenskraft die Renaissanceplastik Italiens zu einer letzten Blüte führt. Gian Bologna in Douay geboren und in den Niederlanden ausgebildet, kam vor Mitte der fünfziger Jahre nach Italien und um 1556 nach Florenz, wo er bald der bevorzugte Künstler der Medicäer wurde und eine ausserordentlich reiche und mannigfaltige Thätigkeit entfaltelte. Dass er als Fremder eine solche Stellung erringen konnte und einen bestimmenden Einfluss selbst auf die Florentiner Plastik auszuüben vermochte, war in der Erschlaffung der heimischen Kunst begründet; es mussten zur Befriedigung des grossen Kunstbedürfnisses der Grossherzöge und ihres Hofes zahlreiche fremde Künstler aus dem Norden, namentlich für die Kleinkunst und das

Kunsthandwerk herangezogen werden. Diese fremde Künstlerkolonie hat der bildnerischen Kunst dieser Zeit in Toskana frisches Blut und neues Leben zugeführt und hat ihren Charakter nahezu ein Jahrhundert bestimmt. Gian Bologna ist nur einer dieser Künstler, aber er ist der bedeutendste und der massgebende; er und seine Mitarbeiter und Schüler sind auch fast die einzigen, die uns unter ihnen bisher in ihrer Thätigkeit näher bekannt sind.

Gian Bolognas eigenes Oeuvre an Kleinbronzen können wir, obgleich ein Versuch dazu bisher nicht gemacht worden ist, mit ziemlicher Genauigkeit und Vollständigkeit zusammenstellen; sind doch darüber noch verschiedene Urkunden, sowie ausführliche Angaben der gleichzeitigen Schriftsteller Borghini und Baldinucci und das Inventar Richelieus erhalten, der sich möglichst alle Statuetten und Gruppen des Meisters zu verschaffen suchte. Dazu bieten seine grossen Bildwerke, Bronzen wie Marmorarbeiten, nach denen die Kleinbronzen vielfach nur mehr oder weniger treue Nachbildungen sind, reichen Anhalt zu ihrer Bestimmung. Freilich hat grade der Umstand, dass eine Reihe dieser Kleinbronzen Repliken der grossen Bildwerke Bolognas sind, und die Angaben der Zeitgenossen, dass Tacca, Susini und andere Schüler nach dèn Modellen oder Zeichnungen ihres Meisters solche Figürchen ausgeführt hätten (was uns sogar durch Bolognas eigene Worte* bestätigt wird), dazu geführt, diese Kleinbronzen überhaupt als Arbeiten der Werkstatt, des Susini u. A. aufzuführen. Doch mit Unrecht. Dass sie vielfach von den Schülern gegossen und ziseliert, zum grossen Teil auch wohl geformt sind, nimmt manchen freilich den Reiz voller Eigenhändigkeit, aber die Modelle waren doch vom Meister. So gut wir Donatellos Bronzen, die zumeist in gleicher Weise von Schülern nach dessen Modellen ausgeführt wurden, dem Meister selbst geben, dürfen wir auch diese Kleinbronzen unter Bolognas Werken aufführen. Dazu sind wir um so mehr berechtigt, als eine Anzahl derselben mit dem Namen des Meisters bezeichnet sind und diese nicht besser sind als manche unbezeichnete Stücke.

Baldinuccis Liste (Band VIII und X), wenn sie auch nicht vollständig ist, giebt uns doch den sichersten Anhalt, weshalb sie hier vorangestellt sei. Er leitet sie in folgender Weise ein: „Appresso sarà nota de' gruppi, che si fanno di bronzo co' modelli di Gio. Bologna (also wohl noch zu Baldinuccis Zeit) oltre alle figure semplici di crocifissi, ed oltre figure di maschi e femmine ed animali bellisimi: Il gruppo delle Sabine alto circa un braccio fiorentino, — L'Ercole che ammazza il centauro, — Il centauro, che rapisce Deianira, — Il cavallo ucciso dal leone, — Il toro ucciso del tigre, — La femmina che dorme e l' satiro che la guarda, — Il Mercurio volante, — Il cavallino che sta in su due piedi, —



GIAN BOLOGNA, SILBERSTATUETTE EINES VOGELFÄNGERS
COLL. O. HULDSCHINSKY, BERLIN

* „Susini —, che ha gitato nelle mie forme di molte statuette per mandare in Allamagna" (Desjardisn Gian Bologna, pag. 185).



GIAN BOLOGNA, MELEAGROS
KAISER FRIEDRICH MUSEUM

L'altro cavallo caminante, — Il villano col fruguolo, — La femmina che si lava, — Quattro forze d'Ercole, — Il leone camminante, — Fra le figure semplici sono più belissimi crocifissi.“ Dazu fügt das Inventar Richelieus die sitzende Architektur und führt einige Gruppen der Herkulesarbeiten mehr auf, die näher beschrieben sind. Einige weitere Stücke: Das Modell der Reiterstatue des Cosimo, ein segnender Christusknabe, Christus an der Säule, die Madonna, die drei halblebensgrossen Götterfiguren im Palazzo Vecchio u. a. sind durch das Mediciinventar gesichert, während die meisten ganz kleinen Figürchen, die sich bei Baldinucci wohl unter der summarisch aufgeführten „figure semplici“ verstecken und eine Reihe anderer Statuetten und Gruppen durch ihre Übereinstimmung mit den beglaubigten Stücken als Erfindungen Bolognas nachweisen lassen.

Die meisten seiner grossen Figuren und Gruppen haben wir auch in kleinen Bronzenachbildungen, von denen einzelne als Ausgüsse der Modelle des Meisters erscheinen; so die etwa halblebensgrosse Bronzestatue des Neptun zu der Kolossalfigur auf dem Brunnen zu Bologna (1563—67; im Museo Civico zu Bologna). Häufig finden sich kleine Wiederholungen der Marmorgruppe „Sieg der Tugend über das Laster“ im Museo Nazionale zu Florenz; häufiger noch die Wiederholungen der Statue des Merkur im Bargello, die seinen Ruhm erst eigentlich begründete (1564). Einige wenig abweichende ganz kleine Merkurstatuetten sind wohl Ausgüsse erster Modelle zu dieser Figur, von der Bologna später (1578) eine Variante ausführte, die das Motiv ebenso frappant und originell giebt, aber noch glücklicher in der Bildung des Körpers ist. Dieses Weiterarbeiten, das Streben nach steter Vervollkommnung der eigenen Kompositionen, auch wenn sie gleich von vornherein den grössten Beifall gefunden hatten, ist überhaupt eine der charakteristischsten, schönsten Eigenschaften des fleissigen, strebsamen Künstlers. So geht seiner berühmten Gruppe des Raubes der Sabinerinnen in der Loggia de' Lanzi (1582) eine andere Gestaltung, nur mit zwei Figuren, voraus, deren er selbst bei Zusendung der Bronze in einem Briefe an den Herzog von Parma im Jahre 1579 Erwähnung thut. Zu einer anderen Gruppe in der Loggia de' Lanzi: Herkules den Nessus erschlagend (1599), von der kleine Wiederholungen in Bronze nicht selten sind, scheint der Künstler ein Gegenstück in dem Raub der Dejanira durch Nessus geplant zu haben, von dem zwei Varianten in zahlreichen grösseren und kleineren Bronzen vorkommen, beide voll packender Lebendigkeit und grosser Formenschönheit. Ein frühes, wohl eigenhändiges Exemplar, fast von der doppelten Grösse der gewöhnlich vorkommenden Gruppe und von ihr in allem Detail abweichend, besitzt das Berliner Museum. Die kleine Wiederholung des Reiterdenkmals Cosimos I. auf der Piazza della Signoria, die das Museo Nazionale besitzt, ist ein eigentliches Modell.

Eine ganze Reihe kleinerer bronzener Einzelfiguren oder Gruppen von weiblichen und männlichen Gestalten sind ausschliesslich in der Absicht auf pikante Schaustellung der schönen Formen entstanden; das Motiv war dem Künstler nur der Vorwand dazu, wie er es selbst in einem Briefe an den Herzog von Parma über die Gruppe mit der einen Sabinerin offen ausspricht.* So mag die wunder-

* „Le due predette figure che possono inferire il rapto

volle Gruppe eines Frauenraubes gelegentlich seiner Beschäftigung mit der Gruppe des Raubes der Sabinerinnen entstanden sein, zu der der Künstler ein Gegenstück in der Gruppe „Tarquinius und Lucrezia" erfand. Ein Exemplar dieser Gruppe, das sich im Londoner Kunsthandel befand, trägt am Sitz unter der Lucrezia die Initialen DCF. Die Annahme liegt nahe, dass wir darin eine Künstlerinschrift zu sehen haben; aber Erfindung und Formgebung in dieser Gruppe wie in dem Gegenstück, das sicher von der gleichen Hand ist, stimmen so vollständig überein mit den zahlreichen gesicherten Gruppen

d'Elena, et forse di Proserpina, o d'una delle Sabine; eletto per dar campo allo sagezza et studio dell' arte."

und Figuren des Künstlers, dass diese Arbeiten wohl kaum einem andern Künstler gegeben werden können. Auch lassen sich die Initialen auf keinen andern Künstler der Zeit, der mit Gian Bologna Beziehungen gehabt hätte, deuten. Zudem ist grade die Lucrezia aufs engste verwandt mit der sitzenden nackten Frauengestalt, die durch die Attribute in ihren Händen als die Architektur charakterisiert ist. Von dieser köstlichen, ausserordentlich oft wiederholten Figur besitzt das Museo Nazionale zu Florenz das grosse Marmororiginal. Von den stehenden, nicht weniger oft wiederholten Statuetten der „Badenden" und der „Astronomie" befinden sich zwei trefflich bezeichnete wohl ganz eigenhändige



GIAN BOLOGNA, TONMODELL EINES NEPTUNBRUNNENS

Exemplare, von denen das erste schon um 1565 vom Künstler an Kaiser Maximilian II. gesandt wurde, im Wiener Hofmuseum. Seltener als diese Figur ist eine ähnliche hockende nackte Frauengestalt, die sich abtrocknet.

Zu den schönsten, in der wuchtigen Formengebung dem Rubens nahestehenden Figuren gehört die Nymphe, die auf einem Meergreis reitet, früher in der Sammlung Heinauer. Fast ebenso schön ist, ein weibliches Meerwesen, als Lampe gestaltet, der einzige Gebrauchsgegenstand, der uns von Gian Bologna bekannt ist.

lung Pierpont Morgan gekommen ist. Für den Grossherzog von Toscana fertigte der Künstler drei von den etwa halblebensgrossen Götterstatuetten, die bis vor kurzem die Sammlung des Bargello schmückten und jetzt wieder an ihren alten (leider dunkeln) Aufstellungsort, in das Studiolo des Grossherzogs Franz I. im Palazzo Vecchio, gelangt sind: Juno, Venus und Apollo; letzterer weibisch kokett in der gewundenen Haltung und der fleischigen Bildung, der weit glücklicheren Gestalt der „Astronomie" nahe verwandt. Während diese drei Figuren nur in dem einen Exemplar vor-



GIAN BOLOGNA, FIGUR EINES ZWERGES
KAISER FRIEDRICH MUSEUM

Auch heute noch als Werk Gian Bolognas meist verkannt, obgleich von Baldinucci ausdrücklich erwähnt, ist die in älteren Sammlungen nicht selten vorkommende Gruppe der schlafenden Nymphe. Der heranschleichende Satyr, der der Gruppe einen unangenehm lüsternen Beigeschmack giebt, ist, wie in dem einen der beiden Dresdner Exemplare, meist fortgelassen. Sympathischer und voll frischem Leben ist die offenbar eigenhändige liegende Frauengestalt der Allegorie der Geschichte, die aus der Sammlung Hainauer in die Samm-

kommen, ist der vielleicht zu der gleichen Serie erfundene Mars um so häufiger, freilich nur in kleinerem Format. Vollständig ist diese Gestalt eigentlich nur, wenn sie in der Linken das abgeschlagene Haupt eines Feindes hält; doch ist dies meist nicht mitgegossen, wohl weil man das Motiv zu abschreckend fand.

Besonders beliebt waren zu der Zeit des Künstlers die Gruppen, die die Herkulesthaten darstellen: der Louvre, das Bargello, die Wallace-Collection, Palazzo Corsini in Florenz, das Museo

del Castello in Mailand und andere Sammlungen besitzen je verschiedene dieser Gruppen, die meist ausgezeichnet sind durch die herkulische Bildung der Gestalten und die geschlossene Form. Während einige Arbeiten wegen des unplastischen Motivs wohl überhaupt nicht ausgeführt worden sind (so die Reinigung des Augiasstalles, die Erringung des Gürtels der Aphrodite), kommen andere in verschiedenen Varianten vor, wie die Kämpfe mit dem Riesen Antäus und Kakus, von denen die ausgezeichneten, offenbar eigenhändigen Gruppen im Besitz von Dr. Eduard Simon in Berlin in andern Exemplaren mir nicht bekannt sind.

Wie diese Kampfesszenen unter Menschen, so waren auch kämpfende Tiere rechte Motive nach G. Bolognas Sinn und nach dem Geschmack der Zeit. Der vom Löwen niedergerissene Stier und eine ähnliche Gruppe von Pferd und Löwe sind schon von Baldinucci bezeugt und kommen häufig vor. Tiere verstand der Künstler überhaupt trefflich darzustellen. Bekannt sind die grossen Vögel: Adler und Truthahn, jetzt im Bargello und dort bis vor kurzem Tacca zugeschrieben. Baldinucci nennt auch einen „Leone caminante", den ich nicht mit Bestimmtheit aus den ziemlich zahlreichen Löwenbronzen der Zeit festzustellen weiss. Besonders beliebt waren seine Pferdedarstellungen; Baldinucci erwähnt das „cavallino che sta in su due piedi" und das „cavallo caminante". Da diese, bei der grossen Nachfrage, von Susini, Tacca und andern Nachfolgern nicht nur, wie die andern Kleinbronzen des Meisters, wiederholt, sondern auch vielfach mehr oder weniger frei nachgebildet wurden, so ist es heute schwer, G. Bolognas eigene Erfindungen aus dem wahren Marstall solcher Pferdedarstellungen herauszuerkennen. Vereinzelt finden sie sich in zahlreichen Museen und Palästen namentlich Italiens, besonders schöne Exemplare in der Sammlung Robert von Mendelssohn in Berlin. Letztere haben wohl am meisten Anspruch, als G. Bolognas Arbeiten zu gelten, wie das selten vorkommende, von Baldinucci bezeugte Pferd, das auf den Hinterbeinen steht, beweist. Diese Pferdchen sind sehr viel lebenswahrer, feiner bewegt und besser durchgeführt als die grossen Reiter des Künstlers, obgleich diese recht eigentlich die Vorbilder der späteren Pferde- und Reiterdarstellungen, unbewusst selbst der modernen geworden sind.



GIAN BOLOGNA, WACHSMODELL EINER HERKULESSTATUETTE
KAISER FRIEDRICH-MUSEUM

Durch Baldinucci wird auch eine sehr abweichende kleine Bronzefigur als das Werk Gian Bolognas bezeichnet, der „Villano col fruguolo", der Vogelfänger, und durch diesen lässt sich eine ganze Reihe ähnlicher Genrefiguren auf den Künstler zurückführen. Diese derben Bauernfiguren



GIAN BOLOGNA, TONMODELL
KAISER FRIEDRICH-MUSEUM

lassen auf den ersten Blick nicht an den Künstler der eleganten, schön bewegten, nackten Frauen- und Männergestalten denken, aber eine nähere Betrachtung zeigt doch auch in ihnen den gleichen feinen Sinn für schöne, ausdrucksvolle Bewegung, der sich hier mit dem gesunden angestammten Naturalismus seiner niederländischen Heimat verbindet. In diesen trefflich beobachteten Figuren werden wir inne, dass Gian Bologna neben einem Pieter Brueghel aufgewachsen war. Es sind mindestens drei verschiedene solcher „Vogelfänger" erhalten, von denen Exemplare ziemlich häufig sind. Sie zeigen Bauern oder Jäger, die Vögel im Gebüsch im Schlaf zu überraschen und zu erschlagen suchen; in der linken Hand haben sie eine (fast immer fehlende) Blendlaterne, in der Rechten einen Schlägel. Auch die Mediceerinventare erwähnen sie; hier werden sie als Silberfiguren aufgeführt. Eine solche ist in der Sammlung Oscar Huldschinsky in Berlin erhalten: hier lockt der Jäger durch eine kleine Eule, die er auf seiner Rechten hochhält, die Vögel an, während er in der Linken die Lampe hält; das Gegenstück müsste also ein zweiter Jäger sein, der ihm zur Seite die Vögel erschlug. Dies nebenstehend abgebildete Figürchen ist ausgezeichnet durch die vollständige Erhaltung allen Details, bis auf den fein durchgearbeiteten Sockel.

Den gleichen Charakter wie diese Vogelsteller haben die ganz kleinen Figuren von Bettlern und Dudelsackpfeifern. Von letzteren kommt der eine, sitzende, häufiger vor, der andere, vorwärtsschreitende, ist mir nur in einem Exemplar im Kaiser Friedrich-Museum bekannt. Und schliesslich dürfen wir danach Gian Bologna auch als den Künstler der verschiedenartigen kleinen nackten Narrenfiguren, namentlich des am Hofe Cosimos I. besonders beliebten Zwerges Morgante, ansprechen. Es ist meist dieselbe Figur: stehend und völlig nackt (wie ihn der Grossherzog gern zeigte), bald als Bacchus, bald als Hornbläser oder ähnlich charakterisiert. In einer grösseren Bronze, von der nur ein Exemplar im Kaiser Friedrich-Museum bekannt ist, ist er hockend über Früchten und mit Emblemen des Fischfanges, wohl als Gott des Überflusses, dargestellt. Ein anderes Mal sehn wir ihn auf einer Schildkröte reitend; so in einem Tonmodell im Kaiser Friedrich-Museum, das auch ein Bronzeexemplar danach besitzt. Eine fast lebensgrosse Bronze dieses Morgante auf der Schildkröte befindet sich im Magazin des Bargello, das auch eine zweite, ganz ähnliche Bronze: Morgante auf einem Drachen reitend, besitzt. Beide dienten als Fontänen und werden noch dem Cioli zugeschrieben.

Wie diese Morgantefigürchen regelmässig in kleinstem Format — kaum zehn Zentimeter hoch — vorkommen, so sind auch einige andere, besonders beliebte Gestalten des Künstlers mit Vorliebe so klein wiederholt worden. So die erschreckt nach oben blickende Susanne. Besonders häufig finden sich die beiden badenden Frauen: die eine, die sich mit einer Kanne abgiesst, die andere sich abtrocknend; beide in gleichen grösseren Statuetten nicht vorkommend. Der kleine Apollo, von dem das Bargello und das Berliner Museum



GIAN BOLOGNA, NESSUS UND DEJANIRA
KAISER FRIEDRICH-MUSEUM

je ein (nicht unwesentlich verschiedenes) Exemplar besitzen, ist eher als Modell zum grösseren Apollo im Palazzo Vecchio wie als Nachbildung desselben zu bezeichnen; und der Meleager, dessen einziges bekanntes Exemplar das Kaiser Friedrich-Museum besitzt, scheint das Modell für ein geplantes Gegenstück zu jener stark bewegten Figur.

Gian Bologna ist zur Anfertigung seiner Kleinbronzen vielleicht durch die kleinen Ton- und Wachsmodelle gekommen, die er als Vorbereitung für seine grossen Bildwerke regelmässig in sorgfältiger Weise ausführte. Diese sind meist noch von grösserer Frische als die Bronzen. Als Beispiele geben wir hier die Abbildungen von ein paar solcher Modelle der Berliner Sammlung, die auch dadurch von besonderem Interesse sind, dass die geplanten Bildwerke danach nicht zur Ausführung kamen. Die kleine Tongruppe mit Neptun von Meerwesen umgeben ist eine der ersten Arbeiten, die der Künstler in Florenz ausführte: das Modell zu einem Brunnen neben dem Palazzo Vecchio, der schliesslich nicht ihm, sondern Ammanati übertragen wurde, obgleich Bolognas Entwurf weitaus der schönere ist. Bemerkenswert ist hier (wie an einem andern Tonmodell des Christus an der Säule), dass der Künstler die feinere Durchbildung auf dem Tonkörper mit Wachs ausgeführt hat. Ein reines, auffallend grosses Wachsmodell zeigt Herkules, der den Kakus erschlägt, im Begriff ihn in die Erde hineinzustampfen, ein als Gruppe wie in den Konturen gross gedachtes Werk von ausserordentlicher Bravour der Körperbildung und der Bewegung. Die kleine Steingrotte unter der Gruppe scheint eine Quelle anzudeuten; wir haben darin also wohl das Modell zu einer Gruppe über der Quelle des Arno zu erkennen, für die der Künstler später eine andere Kolossalgruppe ausführte.



GIAN BOLOGNA, DUDELSACKPFEIFER
KAISER FRIEDRICH-MUSEUM



VINCENT VAN GOGH, SCHNITTER
AUSGESTELLT IN DER AUSSTELLUNG DES „SONDERBUNDS" IN DÜSSELDORF

DIE AUSSTELLUNG DES SONDERBUNDS IN DÜSSELDORF

VON

WALTER COHEN

In der städtischen Gemäldesammlung zu Düsseldorf findet man fünfzehn Ölgemälde und Aquarelle von Andreas Achenbach, vier Gemälde von seinem Bruder Oswald, vier von Peter Janssen, drei von Arthur Kampf. Unter den lebenden Düsseldorfern werden Ernst te Peerdt, Julius Bretz, August Deusser, deren Werke man in fast allen rheinischen Museen antrifft, vermisst. Vermisst werden drei der grössten Schüler der Düsseldorfer Akademie: Feuerbach, Böcklin, Thoma; vermisst werden Menzel, Leibl, Trübner, Liebermann, Uhde. Diese Statistik ist nicht so leicht anzufechten wie die von Karl Vinnen in seiner Protestschrift.

Da also die rheinische Kunstmetropole den Malern und Kunstfreunden auf diesem Gebiete keine Anregungen zu geben weiss, wird es jedermann begreiflich finden, dass dem Düsseldorfer Ausstellungswesen eine viel grössere Wichtigkeit innewohnt als dem der übrigen deutschen Kunststädte. Der Sonderbund westdeutscher Kunstfreunde und Künstler versucht jetzt zum dritten Male, den Rheinländern — hinter Düsseldorf steht immer die wachsende Kunstliebe der grössten preussischen Provinz — einen Einblick in die schaffenden Kräfte des zeitgenössischen Kunstlebens zu vermitteln. In diesem Jahre hat er sich resolut auf den Boden der Gegenwart gestellt und neben rheinischen Künstlern hauptsächlich die jungen von Cézanne und van Gogh ausgehenden Franzosen eingeladen. Infolgedessen weckte der Sonderbund den Zorn aller Derer, die das Monopol der „Düsseldorfer Kunst", wie sie in der Kunsthalle vertreten ist, bedroht sehen, zum andern die patriotische Entrüstung der am Rhein besonders thätigen Vinnen-Leute. Die rheinische Presse, mit verschwindenden Ausnahmen, hat entweder diese Ausstellung totgeschwiegen oder mit beträchtlichem Aufwand der bekannten Redensarten vom „Snob", „Abhub aus Künstlerateliers", „Französischer Winkelkunst" und anderen Blüten aus dem Treibhause unsrer Zeitungs-Kunstkritik schlechtzumachen versucht.



ALBERT MARQUET, PARIS VOM QUAI DES AUGUSTINS
AUSG. IN DER AUSSTELLUNG DES „SONDERBUNDS"

In der gelesensten Düsseldorfer Zeitung wurde von demselben Kritiker, der in der „Kunst für Alle“ den kindlichen Versuch macht, Liebermann, das Ehrenmitglied des Sonderbundes, gegen die Ausstellung auszuspielen, die Stadtverwaltung offen aufgefordert, ihre Ausstellungsräume für „Veranstaltungen dieser Art“ zu sperren. Ein einziger Kritiker von Ruf, Wilhelm Schaefer, der Herausgeber der „Rheinlande“, fand den Mut, in unbefangener Weise das von den Sonderbündlern Dargebotene in der „Frankfurter Zeitung‘, zu würdigen.



MAX CLARENBACH, MONTABAUR
AUSG. IN DER AUSSTELLUNG DES „SONDERBUNDS“

Den Lesern dieser Zeitschrift, denen die jungen Franzosen, wie Puy und van Dongen, Camoin und Derain, vertraute Erscheinungen sind, wird die Kunst der jungen Rheinländer vielleicht ein wenig zahm erscheinen. Nur August Deusser beteiligt sich, zäh und breitbeinig, wie wir ihn kennen, an der Eroberung der neuen Kunstprovinz und überrascht in einem Selbstbildnis und zwei grossen Kürassierbildern, die der Katalog als „dekorative Gemälde“ bezeichnet, Alle aufs Unangenehmste, die ihn bereits als „Impressionisten“ in die bequem erreichbare Schublade gesteckt hatten. Deusser sucht den Anschluss an die europäische Bewegung, die an Cézanne ihre Fackel entzündet, auf seine besondere Art und wenn er dabei an Delikatesse der Farbe eingebüsst hat, so gewann er nach der Seite der Konzentration. In zwei Bildern der aufgegebenen Art, Ansichten vom Rhein, von denen besonders die „Schiffsbrücke bei Mülheim“ mit Auszeichnung zu nennen ist, zeigt Deusser zwar Frische, Temperament und Geschmack, zugleich aber auch, dass seiner Kunst eine Erweiterung ihrer Grenzen nicht Willkür, sondern Gebot war. In den grossen Gemälden reitender Kürassiere wird noch ein gewisser Widerspruch zwischen impressionistischer Malweise und synthetischem Aufbau der Komposition bemerkt, das Selbstporträt dagegen, dass die sonnenverbrannten Züge gegen einen grünblauen Gobelin stellt, fiel gerade durch die ruhige Geschlossenheit in Form und Farbe auf.

Echte Monumentalität war, seit Rethels Tagen, immer selten am Rhein: vielleicht gewinnen wir in Deusser, wenn er erst das solchem Streben hinderliche Betonen des Momentanen in der Bewegung überwunden hat, einen Künstler neuer Ausdrucksmöglichkeiten. Aber schon, was Deusser bis heute geleistet hat, rechtfertigt seinen Ruf der stärksten Begabung unter den jüngeren Düsseldorfern.

Zu den eigentlichen Mitgliedern und Begründern des Sonderbundes gehören ferner Clarenbach, Bretz, die beiden Sohn-Rethel, Ophey und Schmurr. Sie Alle sind mit charakteristischen Werken vertreten. Dass man einige Künstler rheinischer Abkunft wie Brüne und Erbslöh in München, Wolff in Barmen, Jansen in Köln, v. Wätjen-Paris zur Beschikkung aufgefordert hat, kann als erfreuliches Symptom gelten. Es zeigt sich nämlich immer deutlicher, dass der Mitgliederkreis viel zu



JULIUS BRETZ, DÜSSELTAL
AUSG. IN DER AUSSTELLUNG DES „SONDERBUNDS“



WALTER OPHEY, LANDSCHAFT AUS FIESOLE
AUSG. IN DER AUSSTELLUNG DES „SONDERBUNDS"

eng gezogen wurde. Warum wird beispielsweise regelmässig Thorn-Prikker (Hagen) vermisst? Auch sollte man den Begriff „westdeutsch" oder „rheinisch" nicht gar zu wörtlich nehmen und beispielsweise einmal unter den jüngeren Schweizern Umschau halten.

Dieses jedoch sind mehr aus Reflexion geborne Bedenken. Der Gesamteindruck der Ausstellung, besonders des grossen Saales, den die Deusserschen Bilder beherrschten, war äusserst erfreulich. Neben Dem, was die immer sieghafte Kraft unserer künstlerischen Jugend ausmacht, ob sie nun innerhalb oder ausserhalb der Landesgrenzen sich regt, fühlte man, nicht zum Nachteil, deutlich eine rheinische Note, die nur verkennt, wer eine durchaus nicht wünschenswerte Nivellierung unserer zeitgenössischen Kunst anstrebt Es gereicht dem Sonderbund zur Ehre, dass er auch einen so innerlichen, im besten Sinne deutschen Landschafter wie Bretz zu den Seinen rechnet, dessen malerische Technik so weit von den Zielen der Braque und Derain liegt. In diesem Zusammenhang möchte ich der Überzeugung Ausdruck geben, dass Clarenbach Unrecht geschieht, wenn man ihn immer wieder als „Anempfinder" bezeichnet. Dieser noch jugendliche Künstler hat mehr Geschmack als Kraft, mehr Beweglichkeit als energievolles Beharren. Man kann dies alles nachdrücklich tadeln, wird jedoch nicht umhin können, in solchen Zügen typisches Eigentum der Grenzländer zu sehen, Eigenschaften, die gerade rheinischen Künstlern seit jeher eigentümlich waren und sie in hervorragendem Grade zu einer nicht gering zu schätzenden Vermittlerrolle befähigten. Clarenbach bleibt, auch wenn er seine niederrheinische Heimat durch das Medium Monetscher Technik sieht, immer ein selten feiner Künstler eigenen Geblüts — wollten wir die ungekünstelte Anmut seiner Frühlingsbilder und Blumenstücke so gering schätzen, wie es jetzt Mode wird, müssten wir Rheinländer gar vieles aus dem Buche unserer Lebensgeschichte streichen, was dort als rheinische Sonderart auf der Plus-Seite steht.

Über die Franzosen kann ich mich kürzer fassen. Es sind im wesentlichen dieselben Künstler, die in diesem Jahre auch auf der Berliner Sezession vertreten sind. Neue Erscheinungen für das Rheingebiet waren Marquet mit einem köstlichen Städtebild aus Paris und Herbin mit Stilleben, deren satte Farbigkeit zu der von diesem Künstler bevorzugten starren und zackigen Kontur in merkwürdigem Gegensatze stand. Mit Vuillard und Roussel erschien wiederum Pierre Bonnard auf der Sonderbundausstellung; „Unterm Schirm im Schneewetter" war eins seiner graziös hingetuschten Bilder betitelt, das einen Pariser Wintertag mit einem Charme wiedergab, als ob Fragonardsche Tradition sich mit dem ganz persönlichen Farbengeschmack eines der besten „Dekorativen" von heute vermählt hätte. Eine kleine historische Abteilung französischer Aquarelle, die von Delacroix, Daumier und Guys über Manet und Degas zu van Gogh, Cézanne, Cross, Signac, Seurat und Picasso geleitete, schloss sich an. Die Plastik mit Hoetger, Haller, Vallotton trat in diesem Jahre, mehr als wünschenswert, zurück.



WILHELM SCHMURR, NIEDERRHEINISCHE LANDSCHAFT
AUSG. IN DER AUSSTELLUNG DES „SONDERBUNDS"



AUGUST DEUSSER, RHEINBRÜCKE BEI MÜHLHEIM

DAS PARISER JAHR

VON

JULIUS ELIAS

Noch immer hat die Avantgarde der „Indépendants" keine Heimat gefunden. Nicht ohne Gemütsbewegung sieht man diesem siebenundzwanzigjährigen Stromer nach, der, ein Gast der Strasse und der Winde, das Paris beider Ufer, in sein Los ergeben, durchwandert und bald in einer Scheune, bald auf einem Tanzboden, heut in verödeten Treibhäusern und morgen in einer Baracke kampiert: sie kann unter Umständen ein Kilometer lang sein, wie heuer, weil die Stadttyrannen diesem Sorgenkinde nur einen Zufallsplatz gönnen, dem jede Neigung fehlt in die Breite zu gehen, nämlich das schmale Trottoir und den halben Fahrdamm eines Quais. Die unverdienten Schicksale aber haben unserm Ahasver durchaus nicht die Wangen gefurcht: er ist guter Dinge und singt mit dem Psalmisten: „Wie fein sind Deine Zelte, Jakob, und Deine Wohnungen, Israel!" Dieser Verein lebt jenseits jener menschlichen Gesellschaft, die das „Schöne" in der Kunst auf herkömmliche Art sucht, und er gibt sich auch nicht die geringste Mühe, dieser Gesellschaft zu gefallen; ja, es macht ihm Spass, sie zu brüskieren oder zu foppen.

Er beschränkt sich durchaus nicht darauf, nur solche Werke auszustellen, die man „dem Publikum bieten kann". Gesiebte Sachen, die einem allgemeinen Geschmack entgegenkommen. Dinge, die für Ausstellungszwecke geschaffen sind, Kompromißleistungen. Den Willen und Impulsen ist einfach freier Lauf gelassen: nicht „reife" Ergebnisse sind die Hauptsache in diesem Laboratorium der Kunst, sondern die Arbeit, und sollte die Arbeit auch zunächst nur Dilettantenwerk scheinen oder gar sein. Was sich in den Jugendgründen französischer Kunst regt (die einen nennen sie einen Hexenkessel, die andern ein Eden voll reicher üppiger Kraft), findet hier Schätzung und Aufmerksamkeit und – einheitliche Behandlung; hier giebt es noch die gute, altfränkische Egalité, die die anderen, von den staatlichen Mächten gehätschelten „Salons" wohl im Munde führen, doch nie zur That machen.

Unter den 6745 Nummern, die diesmal in dem

Riesenschlangenzelt des Quai d'Orsay verzeichnet werden, ist natürlich der weitaus grösste Teil für den Fortschritt und das Schaffen der Zeit belanglos; ein Prass von Stümpereien und Lächerlichkeiten, kindliche Efforts braver Menschen, die sonst ein ehrlich Gewerbe in Ruh treiben und sich, statt wie die praktischeren Concitoyens angeln zu gehen, um ein Lächeln der Kunst im Schweiss des Angesichts bemühen: diese Kehrseite der Weitherzigkeit ist immerhin erträglich, wenn sonst nur das künstlerische Leben der Nation wesentlich gefördert wird. Das wichtigste Interesse bieten die Nachfolger der grossen Impressionisten, denen ich noch immer eine ausführliche Betrachtung schulde und auch gewiss nicht schuldig bleiben werde. Es ist das Geschlecht, das die letzten Errungenschaften der Natursuche, des farbigen Lebens in sich aufgenommen und allmählich aufgehört hat, wohlfeile Früchte leichtherzig zu pflücken und einen grossen Kunstgedanken unpersönlich zu popularisieren. Was thaten also diese jungen Leute: sie arbeiteten ganz einfach wieder. Arbeiteten, indem sie selbst den Faden der Tradition aufs neue knüpfen. Sie suchten, „par sentiment et par intuition", durch Gefühl und Anschauung, die Fundamentalregeln ihrer Kunst zu ergründen, wie einer ihrer Wortführer sagt. Sie greifen zur Kunst der Orientalen, der primitiven Italiener, der herzensschlichten Deutschen, der verlassenen Grazie des achtzehnten Jahrhunderts zurück, nicht um nachzuahmen, sondern um die verschwisterten Neigungen des eigenenen Talents zu stärken und eine Temperamentssache zu einer Kunstsache zu erheben. So findet jeder auf seine Art von neuem den Einklang von Form und Farbe, und kommt wie bei dem jungen Henry Déziré eine starke Phantasie hinzu, ein Naturgefühl, das Visionen hat über die gewöhnliche Deutlichkeit der Dinge, so entstehen Schöpfungen, die nicht nur den Stil der Wirklichkeit, sondern auch die Wirklichkeit eines das Leben umdeutenden und höher beseelenden Stils haben.

Déziré ist ein wiedergeborener Puvis de Chavannes, der ohne alle Nervosität, ohne Mystizismus ist, Einer der mit klarer frischer Rhythmik der Linie wie der Farbe der erdbefangenen Kreatur höhere Bedeutung leiht und der Landschaft eine lyrische Traumschönheit giebt; ein Temperament wahrhaft geartet, die Wohnungen der Menschen zu schmücken. Im „Salon der Alten" (Artistes français), mit seiner vorwiegend dekorativen Handwerkskunst, wird der Begriff der Tradition wesentlich anders aufgefasst. Die Jahresleistung ist weder längerer noch kürzerer Rede wert. Die Aufgabe dieses „Salons" besteht darin, das sogenannte Niveau zu hüten, – eine überaus gleichgültige Mission, wenn jeder Massstab der Persönlichkeit aufgehoben ist. Und Persönlichkeiten kann man dort nicht brauchen; als sie einst sich missliebig machten, wurden sie hinausgedrängt und zur Gründung eines freieren Bundes gezwungen. Dieser Bund heisst heute „Société nationale des beaux-arts" und ist seinerseits schon wieder so in die Breite gegangen, dass er alle Ecken und Kanten des einstigen Radikalismus abgestossen hat und so für die staatserhaltenden Gewalten annehmbar wurde. Es ist keine Pflanzstätte mehr, kein Tummelplatz fürs freie Spiel der Kräfte. Die alten Revolutionäre haben sich zur Ruhe gesetzt; diese „Individualitäten" bieten nichts mehr, was neu wäre aus Eigenmacht. Sie haben aus dem Pfund ihrer natürlichen eigenen Begabung, die früher einmal die Mitschaffenden vorwärts riss, einen Betrieb, ein Geschäft gemacht. L'Hermittes Weizenfelder mit brütender Sommersonne sind Klischee; sie unterscheiden sich voneinander nur dadurch, dass in dem einen Jahr eine versimpelte Tragödie, in dem andern Jahr eine platte Komödie hineingesetzt ist. Besnards grosse Dekorationen thun gelehrt wie immer; wenig Latein und weniger Griechisch: die Geistesarmut wird noch durchsichtiger durch die michelangeleske Formsuche. Le Sidaners mondbeglänzte Zaubernächte, diese gesuchten Landschaftsschönheiten, erinnern an den alten Besnard, als dessen romantische Seele noch für Degas pikante Farbenfülle schwärmte. Besnard, potenziert durch Monticelli – das ist Gaston La Touche. Was er malt, — alles schnurrt um die Lebensfreude, die er den Reichen in effektsicheren Visionen immer und immer wieder schildet. Des Menschen irdische Laufbahn ist ihm ein Eden des Genusses, ein ewiges bon plaisir. Der Herbst, den er liebt, ist ihm nicht die wehmütige Jahreszeit des Abschiednehmens, sondern jeden Glückes üppiger Höhepunkt, da „alle Blütenträume reiften". Es mag eine Weile ganz angenehm sein, mit diesem glühenden Optimisten zu leben. Sicher ist, dass er nur Das schildert, was sein Volk von ihm begehrt.

Wer diese Generation von Bourgeois auf des Daseins Schattenseiten führt, ist weniger willkommen. Das hat die „Société nationale" längst eingesehen und Alles ausgeschaltet, was nach Armeleutmalerei entfernt riecht. Auch die satirische Sittenschilderung ist geduckt worden; ihr espritreichster Kopf Jean Veber hat sich endgültig empfohlen. Dagegen ist man mit lüsternen Erotikern wie Guillaume „frère et cochon" — besonders cochon. Seine geilen alten Herren, seine füsselnden Hausfreunde, die gepfefferten Levers seiner Dirnen, seine dekollettierten Liebesmahle decken das Bedürfnis nach comédie humaine, das die obere Schicht der Gesellschaft empfindet, durchaus. Ein Talent wie Hanicotte, den sozusagen eine Naturkraft zur volksderben Art der Sittenmalerei drängt, wird kaum beachtet. Ein Künstler von ethischer Grösse. Sein holländisches Fischerbegräbnis mit der erhabenen, ganz unpathetischen Selbstverständlichkeit der tragischen Accente, ein Werk von tiefer Menschlichkeit, eine Arbeit, die nur durch die Anschauung zu wirken sucht, deutet auf den Punkt, von dem aus dieser „Salon" zu erneuern wäre. Der Ernst dieser malerisch wie menschlich starken Kunst jagt die flotten, rosenroten Lebensspiegelungen der Faiseure und auch der englisch maskierten Bildnismaler ins Nichts zurück.



CARAVAGGIO, LAUTENSPIELERIN
AUSGEST. IN DER BILDNISAUSSTELLUNG ZU FLORENZ

DIE FLORENTINER BILDNISAUSSTELLUNG IM PALAZZO DELLA SIGNORIA

VON

EMIL SCHÄFFER

Wenn vor einem grossen Dürer-Forscher, der in Wien lebte, die Worte „Malerei des italienischen Barock" fielen, so pflegte er aus Wolkenhöhen herab zu fragen: „Was ist das?" ... Vierzig Jahre mögen seither verstrichen sein, und heute dürfte man Professoren, die allen Ernstes glauben, eine Kunstrichtung, über die sie kein Kolleg lesen, existire nicht, nur mehr in vereinzelten Exemplaren begegnen. Noch immer freilich stehen bedeutende Gelehrte, die augenblicks den Meister selbst eines mittelmässigen Quattrocentobildes anzugeben wissen, ratlos vor einem Gemälde, das zwei oder drei Jahrhunderte später entstand, und noch immer werden Künstler, denen das Pech widerfuhr, nach Tizians Tode geboren zu sein, mit Schlagworten wie „phrasenhaft", „verlogen" oder „geschickter Routinier" abgethan. Jedoch lässt sich bereits Morgenluft wittern: die jungen kunsthistorischen Modernisten schwören nicht mehr aufs Dogma vom allein selig machenden Quattrocento, sie fordern die Aufhebung des professoralen Bannfluches, der seit Winckelmanns Tagen auf der italienischen Kunst des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts lastet, und wenn ihrem Streben der Erfolg lächelt, wenn man endlich einmal begreift, wie blödsinnig es ist, die eine Stilperiode mit der anderen totzuschlagen, dann wird man sich dankbar der Aufklärungsarbeit dieser Ausstellung erinnern, die wohl mancher als Saulus betrat, um sie als Paulus zu verlassen.

Nicht als ob jedes dieser achthundert Porträts als eine Offenbarung zu bewundern wäre. Im Gegenteil! Bei sehr vielen, wie etwa bei den Bildnissen der Familie Buonaparte, interessierten die Modelle mehr als ihre Maler; die zahlreichen Porträts aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts vermögen den „Zugereisten", der sie frei von allen politischen und sentimentalen Assoziationen betrachtet, kaum sonderlich zu fesseln und auf die nur verwirrende Abteilung „Italiener von

Fremden gemalt" hätte man ebenso gern verzichtet wie auf einige jener Rokoko-Porträts, die von italienischen Künstlern in Russland und Polen geschaffen wurden. Wer tadeln will, mag vielleicht noch mancherlei zu rügen finden, aber selbst die Nörgler müssen, — reportermässig gesprochen, — die hohe Qualität der Durchschnittsleistung anerkennen, müssen zugeben, dass wir etliche Meister hier schätzen lernen, von denen wir bisher kaum die Namen wussten, und an Malern, die wir bereits zu kennen glaubten, neue Seiten ihres Wesens, ungeahnte Fähigkeiten entdecken.

So hängt im Saale der Bolognesen, der sonst nicht zu längerem Verweilen ladet, ein Brustbild der von ihrem Sohn gemalten Mutter Guido Renis, und dieses Porträt ist von einem innigen Ernst getragen, von einer beseelten Schlichtheit, die niemand in dem nämlichen Guido Reni suchen würde, der das lebensgrosse, ebenso leere wie anspruchsvolle, von einem weichlichen Rosa übergossene Bildnis des Cardinals Spada geschaffen hat. Man hat es unter die Prälaten-Porträts der römischen Schule gereiht; nicht zu seinem Vorteil, denn im Ausdruck des Geistigen reicht es an die feinen, aristokratisch-blassen Köpfe des aus Genua stammenden Bacciccio längst nicht heran und in der virtuosen Wiedergabe von Sammet und Seide kann sich Reni unmöglich mit Carlo Maratta messen, dessen Bildnis Clemens IX. gerade um seiner raffinierten Stoffmalerei willen schon eher ein Kunst-Stück als ein Kunst-Werk deucht. Da ist ferner Caravaggio, das Haupt der Dunkelmaler, der „tenebrosi"; aber seine von weichem Licht überflutete „Lautenspielerin" mutet in ihrer durchsonnten Helligkeit wie eine Vorahnung des Delfter Vermeer an. Und Carlo Dolci: der greulichste aller glatten Kitschmaler, der Bouguereau des Barock! Er hat, ein Achtzehnjähriger noch, den Fra Ainolfo de' Bardi in einem Bildnis konterfeit, erfüllt von so kraftvollem Glanz der Farbe, von einem so gewaltigen Streben nach dem Monumentalen, dass wir in diesem Raume, der doch auch Gemälde der Giovanni da San Giovanni oder des Volterrano einschliesst, nichts anderes mehr gewahren können und wollen als diesen Cavalier, vor dem sich Einem unwillkürlich der Name Courbet auf die Lippen drängt. Auffallend übrigens, wie arm diese florentinische Ausstellung an florentinischen Porträts des Seicento ist! Dagegen gab es von Justus Sustermans, dem Freunde van Dycks, der am Arno zum Italiener geworden war, mehr als zwanzig ebenso treffliche wie letzten Endes doch gleichgültige Bildnisse zu sehen und fast will es scheinen, als ob neben diesem Liebling der Medici und ihres Adels Florenz keinen Platz für einen „autochthonen" florentinischen Porträtisten gehabt hätte. Befremdlich bleibt auch, wie wenige Bilder aus der Lombardei und aus Genua gesandt wurden, wo doch van Dycks Jünger jene vielen Bildnisse schufen, die man heute als Werke des Meisters in den Handel bringt. So lässt sich eigentlich, wenn man dieses Wort sehr feierlich nimmt, die Entwickelung der Kunst des Porträts nur innerhalb einer einzigen Schule „studieren", — der venezianischen: ihre ältesten Bildnisse gehören noch dem Cinquecento an; Grecos Porträt des Miniaturmalers Don Giulio Clovio ist von Tintoretto abhängig, und Leandro Bassanos streng linear empfundenes Bildnis eines schwarzgekleideten Jünglings, der im goldigen Dämmern des Abends die Laute spielt, scheint sogar noch umglüht von einem letzten Abglanz Giorgionesker Herrlichkeit; Domenico Pellegrinis Porträt des Kupferstechers Bartolozzi wiederum galt bis vor kurzem als eine Schöpfung Romneys und sein Selbstbildnis vom Jahre 1827 würde jedermann für das Werk eines Engländers ansehen. „Die Republik Venedig hat", — wie es in Napoleons berühmtem Tagesbefehl heisst, — „aufgehört zu existieren" und ihre Maler, wurzellos geworden, suchten in der Fremde fremder Art sich anzupassen. Bevor es jedoch soweit kam, schuf die venezianische Kunst, auf den Errungenschaften ihrer Grössten, Tizians, Paolos und Tintorettos fußend, aber auch nordischen Einflüssen zugänglich, eine stattliche Anzahl von Porträts, die bisweilen im Ausdruck eines Seelischen versagen, aber durch ihre malerischen Tugenden, durch die mühelose Beherrschung alles Technischen immer aufs Neue zu hellstem Entzücken hinreissen. Da sind, um nur einiges anzuführen, Bildnisse des Tinelli, die Übersetzungen aus dem van Dyckischen in die weichere Mundart der Lagunen gleichen, da ist Padovanino in breiten Flächen ganz impressionistisch gegebenes Brustbild einer Courtisane, das auf das verblüffende Wunderwerk eines noch moderner wirkenden Impressionismus vorbereitet, auf Tiepolos Versammlung



CARLO DOLCI, BILDNIS DES FRA AINOLFO DE BARDI
AUSG. IN DER BILDNISAUSSTELLUNG ZU FLORENZ

der Malteser Ritter, da ist ein kleines, wie Juwelen glitzerndes Reiterbildnis Canalettos, und da sind endlich, neben Pastellen der Rosalba Carriera, viele Porträts von Pietro und seinem Sohne Alessandro Longhi, glänzend im Schildern und Schillern alles Stofflichen, von einer festlich-frohen, aber niemals grellen, immer kultivierten Farbe, und all' diese Gemälde sind durchklungen von jener der Sprache unfassbaren Musik, die aus Allem tönt, was venezianischen Ursprungs ist.

Nicht denkbar ohne vielfältige Anregungen von Seiten der Venezianer ist auch die Kunst des Mönches Vittorio Ghislandi aus Bergamo, obschon er, wie seine vierundzwanzig Bildnisse hier bezeugen, im Grunde nur Pfade wandelte, die bereits sein von Tizian hochgeschätzter Stadtgenosse Morou eingeschlagen hatte. Seine Malerei lebt in und von der Farbe. Hier überraschen pikante Kontraste, dort schmeicheln Harmonien dem Auge oder wir stehen erstaunt vor einem geradezu holländischen Lichteffekt, und alles Tote: Äpfel, Seidenbänder, Gipsfiguren, Allonge-Perücken und Bücher, alles atmet ein wunderbar leuchtendes Leben. Und das Lebendige? . . Wüssten wir's nicht aus Berichten, so würde man es unschwer seinen Bildern entnehmen, dass Fra Vittorio kindlich heiteren Gemütes, aber nicht mit Verstandeskräften sonderlich begnadet war. Im Auge der Menschen wusste er nicht zu lesen, Charaktere zu gestalten, war ihm nicht gegeben, und darum dürfen wir den heute fast überlaut Gepriesenen mit den ganz grossen Menschen-Schilderern nicht in einem Atem nennen. Über den zweiten „clou" der Ausstellung, unseren „Borro", braucht hier nicht gesprochen zu werden. Der dicke Herr ist am Arno rasch zur Popularität gelangt. Die Leute lachen über seinen Schmerbauch und er wiederum lächelt mit demselben vergnüglichen Spott wie in Berlin auf die Deutschen, in Florenz auf die italienischen Gelehrten herunter, die ebenso eifrig und bisher leider ebenso vergeblich wie ihre Kollegen an der Spree auf die beiden Fragen eine Antwort suchen: war dieser Mann ein Feldherr oder ein „buffone" und wer ist jener malende Rossini gewesen, der uns dies einzigartige Bildnis, funkelnd von Genie und kapriziöser Laune geschenkt hat?



ALESSANDRO LONGHI, BILDNIS
AUSG. IN DER BILDNISAUSSTELLUNG ZU FLORENZ

❄

BERLIN

Bei *Paul Cassirer* fand vom 4. Juli bis 4. August eine Ausstellung der *Sammlung Dikran Kelekian* statt. Ihren Hauptbestandteil bildeten keramische Erzeugnisse aus dem islamischen Kulturgebiet, daneben waren einige andere mohammedanische Techniken, sowie altägyptische Kuriositäten (Fayence, Bronze, Stein) zur Schau gestellt. Die bemerkenswertesten Stücke gehörten der mittelalterlichen Kunsttöpferei Persiens an, die seit einigen Jahren schon im Mittelpunkt des Interesses steht, das für die Kunst des näheren Orients nunmehr auch in weiteren Kreisen erwacht ist. Es handelt sich meist um Funde aus den bekannten Grabungsstätten von Raghes und Sultanabad, die vornehmlich von armenischen Antiquaren ausgebeutet werden. In Paris sind ihrer annähernd dreissig ansässig, die den Kunstmarkt auf diesem Gebiete beherrschen, und Kelekian ist vielleicht der angesehenste unter dieser Kolonie. Er hat kürzlich eine grosse Publikation seiner Fayencen herausgegeben, von denen die bedeutendsten gegenwärtig in London im Victoria and Albert Museum leihweise ausgestellt sind. Doch fehlte es auch bei Cassirer nicht an schönen Beispielen der einzelnen Techniken, die teils als Phasen einer einheitlichen Entwicklung, teils als eigenartige Schöpfungen lokaler Industrien aufzufassen sind.

Die begehrte Raghesware des zwölften Jahrhunderts, von delikater Masse, mit weisslicher Glasur und bunter Bemalung, meist in figürlichen Motiven, war durch einen Becher (Nr. 88) und eine grosse Schale (Nr. 89) recht gut vertreten. Unter der Lüsterkeramik von Raghes (dreizehntes Jahrhundert) fielen ein Napf mit sitzender Figur und phantastischen Tieren (Nr. 102), ein Teller mit grosser, breit gezeichneter und blau konturierter Gestalt (Nr. 103) sowie eine schöne, leider defekte Figurenfliese in goldbraunem Lüster (Nr. 171) besonders auf.

Im vierzehnten Jahrhundert bringt Sultanabad seine einfarbig (kobaltblau oder türkisgrün) glasierte, in Re-

lief verzierte Luxusfayence als beste Leistung hervor; man sah von dieser Gattung einen schönen Henkelkrug und eine bauchige Flasche mit Tierfries (Nr. 114 und 115), eine originelle Vollplastik (Kamelfigur, Nr. 117), eine kleine Sternfliese mit wappenartig gegenübergestellten Vögeln (Nr. 165) u. a. m.

Ferner waren die mittelalterliche Keramik Ägyptens, die in seltener Mannigfaltigkeit in den Schutthügeln von Fostat, dem alten Kairo, aufgedeckt wurde, und die Syriens, als deren bedeutendstes Zentrum Raqqa bekannt ist, wenn auch nicht glänzend, so doch charakteristisch vertreten. Ergänzend traten dazu einige Beispiele spätpersischer, unter dem Einfluss des chinesischen Porzellans entstandener, ferner türkischer und spanisch-maurischer Ware.

Aus der reichen Sammlung orientalischer Stoffe, die Kelekian zusammengebracht und schon vor Jahren einmal publiziert hat — sie wurde auf der Münchener Ausstellung 1910 viel beachtet — kamen nur geringe Proben mit, darunter ein prächtiger Goldbrokat von Brussa aus dem sechzehnten Jahrhundert (Nr. 244). Auch die persische Buchminiatur, die in jüngster Zeit mit Leidenschaft gesammelt wird, fehlte nicht ganz; sowohl Handschriften wie Einzelblätter gehörten sämtlich den Schulen des sechzehnten Jahrhunderts an.

Das Hauptgewicht der Ausstellung lag aber, wie gesagt, auf der Keramik, und in dieser Hinsicht wird sie gewiss den Freunden islamischen Kunstgewerbes viel Interessantes geboten haben. E. Kühnel.

❋

MÜNCHEN

In der *modernen Galerie* (Thannhauser) fand eine sehr bemerkenswerte Ausstellung von Landschaften Karl Schuchs statt, die sich im Besitz des Sammlers Karl Haberstock in Berlin befinden. Durch diese Arbeiten wird Schuchs künstlerische Persönlichkeit in einer neuen und bisher unbekannten Bedeutung gewiesen, die einmal eine selbständige Betrachtung verdiente.* Die Qualität dieser sämtlichen Stücke, unter denen zwei tiroler Dorfbilder den Vorzug verdienen, ist, nur ein Beispiel anzuführen, der bekannten Almwiese Defreggers in der Nationalgalerie sehr nahestehend. Dabei ist die Anlehnung an Courbet, ja gelegentlich sogar eine allzu sichtbare Nachahmung, für Schuchs Erziehung sehr wichtig. Die Vorliebe für rötliche und goldbraune Lichttöne, die mehreren Bildern einen Zug altmeisterlichen Empfindens geben, rückt wiederum Schuchs Landschaftskunst in das Gebiet der deutschen Landschafter, die Leistikow in einem strengeren malerischen Einheitssinn vertritt, und denen man das ergötzliche Epitheton „Heimatkunst“ gemeiniglich anzuhängen sich bemüssigt fühlt.

U.-B.

* Anm. der Redaktion: Karl Hagemeister, der Freund Schuchs, bereitet eine Monographie des Künstlers bei Bruno Cassirer vor.



FRA VITTORIO GHISLANDI, EIN JUNGER KÜNSTLER
AUSG. IN DER BILDNISAUSSTELLUNG ZU FLORENZ

❋

WIESBADEN.

Es giebt hier eine „Museumsfrage“. Genauer gesagt: Stadtverwaltung, Fachgelehrte und Tagespresse beschäftigen sich mit der, seit der Wegberufung des bisherigen Leiters (Prof. Ritterling) akut gewordenen und zwar prinzipiellen Frage der Anstellung eines neuen Direktors für das bis 1915 fertigzustellende *Nassauische Landesmuseum.* Man hatte bisher an einen archäologischen Leiter für die bedeutenden, aber doch nur ein wenig grosses Publikum wirklich interessierenden, römischen Sammlungen und für die höchst mässigen Bestände moderner Kunst gedacht. Mit Recht wird nunmehr ein kunstwissenschaftlich vielseitig gebildeter Direktor erstrebt, der selbstverständlich museumstechnisch erfahren sein müsste, sodann durch den Umfang seiner Kenntnisse und durch impulsive Modernität in den Stand gesetzt würde, die in der Stadt schlummernden Kräfte (auch geldliche) zu wecken; der den Begriff „Kunst“ über die fränkische Epoche hinaus auf die gotische und Renaissance-Plastik ausdehnte und erhöhtes Interesse auch der nassauischen Heimatkunst (namentlich Keramik) schenkte; der zwar, unterstützt durch einen archäologischen Assistenten, die römischen Sammlungen und Ausgrabungen weiterführte, aber sein Hauptaugenmerk auf die Bildung einer modernen Galerie lenkte.

A. F.

CHRONIK

Eine Zeichnung von Liebermann.
Buchenwald bei Kösen.*

In der enormen Bahn, die Liebermann als Zeichner zurückgelegt hat, repräsentiert die hier wiedergegebene Zeichnung einen Höhepunkt. Liebermanns zeichnerische Anfänge waren nicht brillant. Seine ersten Versuche sind unbeholfen, wenn auch immer naiv, lebendig und von jener Schlichtheit, die auf eine entwicklungsfähige Begabung hindeutet. Von diesem ersten Zustand schritt er zu einer sehr intimen Wiedergabe vor. Feine, mit zarten Bleistiftlinien gezeichnete Landschaften und Figuren stammen aus dieser Zeit und können wegen ihrer Treue und Jugendfrische uns zuweilen schöner erscheinen als die meisterhaften Blätter späterer Jahre. Noch aber ist Liebermanns Eigenart nicht völlig ausgesprochen. Wir finden sie erst in der grosszügigen Herbigkeit der nun folgenden Epoche, der unsre Zeichnung angehört. Eine Periode der malerischen Tendenz, wo, der Wirkung zuliebe, die Grenzen der Zeichnung nicht selten überschritten werden, trennt sie von der letzten, der Zeit der reifen Meisterschaft. Hier giebt eine Linie, ein Schwung mehr wieder, als zehn Striche auf den früheren Arbeiten, doch ist, wie es in der Natur der Dinge liegt, die eckige Herbheit der Mannesjahre einer grösseren Milde gewichen. Jene männliche Kraft besitzt unsere Zeichnung (eine Studie zu der Gedächtnisfeier für Kaiser Friedrich in Kösen 1888) im höchsten Masse. Sie ist in jeder Hinsicht ein Meisterwerk. Von der geistvollen Verwendung des Materials, der Ökonomie der Mittel, der überzeugenden Richtigkeit, bis zu dem grossen Stil, der ohne jede Absichtlichkeit als Produkt einer grossen und dabei ganz naturalistischen Auffassung den Formen aufgeprägt ist, muss man sie vollendet nennen. Als Vorstudie für ein Gemälde, bestimmt durch Quadrate auf die Leinwand übertragen zu werden, befleissigt sie sich der grössten Knappheit und Bestimmtheit, aber die geringen Schattierungen, die der Künstler sich nicht versagen konnte, geben auf die einfachste und der Zeichnung gemässeste Weise die Wirkung von Raum und Licht. Als Motiv muss sie mit ihren schönen starken Buchenstämmen dem Bewunderer Liebermannscher Kunst besonders glücklich erscheinen, denn in nichts anderem drückt sich diese und ihr Sinn für die Struktur besser aus als in der Art, wie sie einen Baum fest und sicher aus dem Boden herauswachsen lässt. Man kann darin ihr Symbol sehen.

Die Zeichnung ist für Liebermann das Ausdrucksmittel par excellence. Was er in der Malerei nur durch Opfer erreichen kann, die Wiedergabe der überstrahlenden, das Objekt zerstörenden Wirkung des Lichts und der Atmosphäre, dafür bietet ihm die Zeichnung das selbstverständlichste Mittel: das Auslassen. Die Rapidität seiner Beobachtung, die von seinen Ölbildern nur seine skizzenhaftesten Skizzen ganz zum Ausdruck bringen, spricht sich in ein paar schwarzen Strichen und einem hingewischten Ton mühelos und erschöpfend aus. Seine Zeichnungen lassen kaum einen Reiz seiner Bilder vermissen und haben den Vorzug der einfacheren Mittel der grösseren Meisterschaft. Sie sind das Beste was Liebermann geschaffen hat. Sie sind klassisch.

Erich Hancke.

* Siehe Seite 608.

❊

REINHOLD BEGAS †

Zieht man die Summe aus dem langen und einflussreichen Wirken dieses Bildhauers, der das Glück des Erfolgs wie Wenige in unserer Zeit genossen hat, so kann man an der Fülle des angeborenen Talents nicht ohne Bewunderung vorübergehen, muss aber zugleich sagen, dass die sinnlich barocke Natur dieses Talents der deutschen Plastik zu einem schweren Verhängnis geworden ist. Langsam und mühsam müssen ernster strebende Bildhauer sich nun zu der ehrenfesteren Kunstgesinnung des Klassizismus, zu dem echteren Formgefühl Gottfried Schadows und Christian Rauchs zurückzufinden suchen, gehemmt allerorts noch von dem nachwirkenden Einfluss des Monumentaldekorateurs Wilhelms des Zweiten, eines von keiner Renaissancekonvention veredelten Berninitemperaments. Es ist bitter, einer so reichen Arbeitskraft am frischen Grabe so nekrologisieren zu müssen. Aber Begas hat Ruhm und Glück dahin; er wollte die Gegenwart mit unersättlicher Lebensgier, darum kann er die Zukunft nicht haben. Nie hat er den Spruch begriffen, dass das Leben kurz die Kunst aber lang sei. Auch jetzt, bei seinem Tode, können wir nichts Anderes sagen als was wir bei Gelegenheit seines fünfundsiebenzigsten Geburtstags an dieser Stelle gesagt haben:

Ein lautes Schicksal, wie es ihm geworden ist, wird nie den Talentlosen und Unwürdigen zuteil, aber es trifft auch nur selten die ganz grossen Künstler. In unserer zerspaltenen Zeit niemals. Es ist vielmehr charakteristisch für die reichen Begabungen, die den Verlockungen einer leichten Produktionskraft keine pädagogische Selbstkritik entgegenzusetzen haben, für die ausserordentlichen Makarttemperamente, die nicht zu Rubensnaturen werden können.

Begas gehört zum Stamme der Feuerbach. Er ist einem Künstlertypus zuzuzählen, der in unserer Zeit ausstirbt oder doch nur noch in genialen Exemplaren möglich ist. Ihm reifte das Können fast ohne Mühe; er hatte das Gelingen im Handgelenk. Eine phantasie-



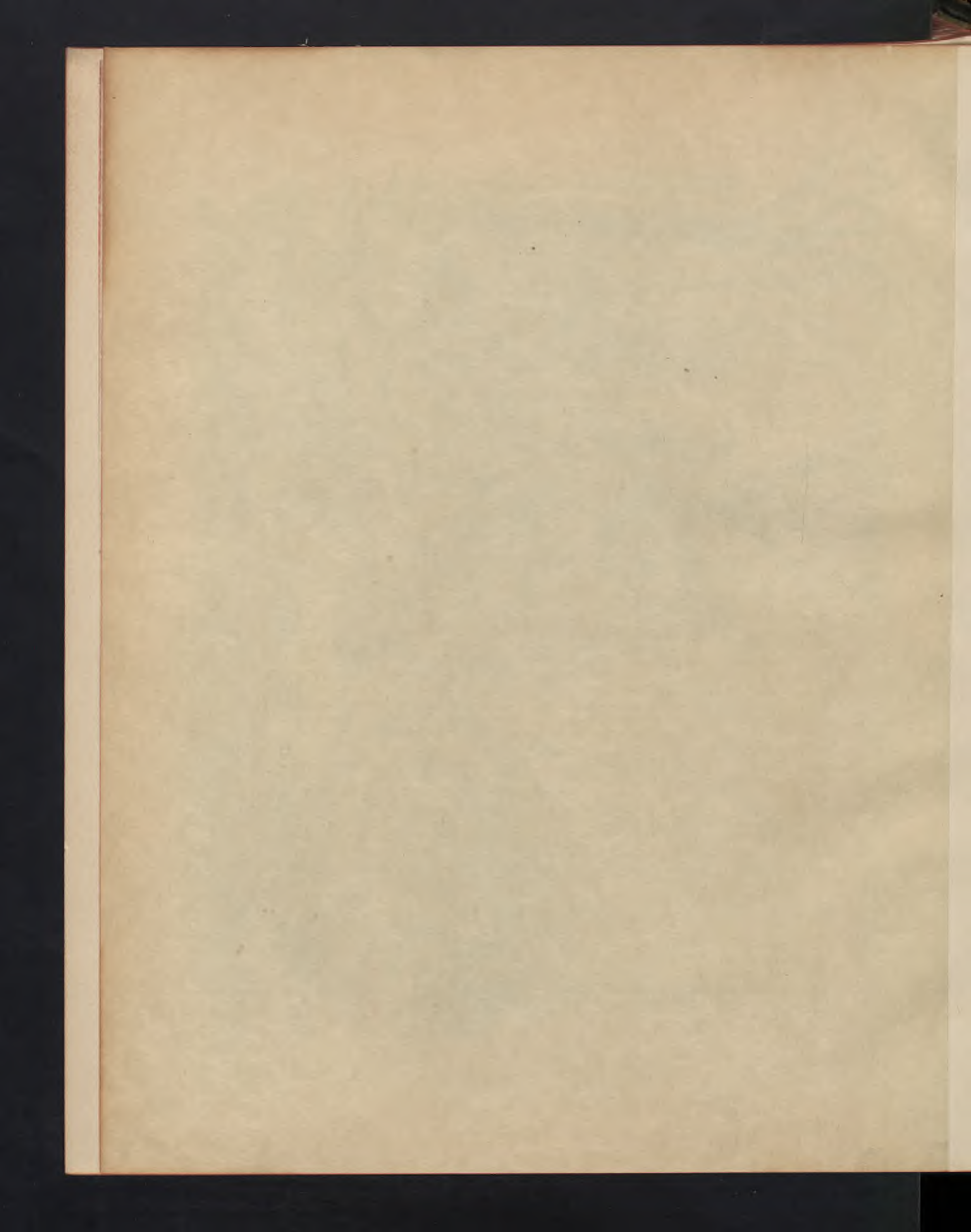
RUD. GROSSMANN

BERLINER BILDER III.

ORIGINALLITHOGRAPHIE

IM TIERGARTEN





frohe, vollblütige und saftvolle Natur; aber ganz feminin, durchaus empfangend und passiv gebärend und infolgedessen im Innersten träge. Was ihm nicht von selbst zugefallen ist, das hat er nie besessen. Ein Prachtmensch anzusehen; aber auch wieder zu schön, zu dekorativ in seiner saloppen Künstlervornehmheit. Er sah immer ein wenig aus, wie ein Eberlein etwa sich das Genie vorstellt. Der grosse Schwung seines Wesens liess ihn sich an gewaltige Aufgaben wagen; aber die Selbstzucht grossen Stils fehlte. So entstanden Werke, vor denen man mit bewundernder Geringschätzung steht.

Der kriegerische, eindrucksvolle Bronzekerl, der sich auf den Granitstufen des Kaiser Wilhelmdenkmal lümmelt, sich aus den Zaubergrenzen eines architektonischen Raumganzen hinausgewälzt hat, um sein naturalistisches Dasein ausserhalb aller Gesetzlichkeit in genialer Bohèmelust zu geniessen: er allegorisiert die Kunst Begas. Doch auch der Kopf des Genius, der das Ross des alten Kaisers führt, worin mit blühender Liebenswürdigkeit schönes Leben ausgedrückt worden ist, symbolisiert die starke und sinnlich weiche Vitalität dieses im Monumentalen entarteten Charmeurs.

❊

Der bekannte Sammler und Kunstfreund Bernt Grönvold hat der Nationalgalerie seine Sammlung der wichtigsten Bilder des Hamburgers Fr. Wasmann, der beider Rohden und Jansens als Leihgabe überlassen. Es wird durch diese sehr dankenswerte That in der Nationalgalerie eine bedeutende Lücke ausgefüllt.

❊

Ein neuer Brunnen von August Gaul, das Geschenk eines Kunstfreundes an die Stadt Charlottenburg, ist in der Hardenbergstrasse aufgestellt worden. Wir werden über das unter dem Namen „Streichelbrunnen“ schnell populär gewordene Werk im nächsten Heft ausführlicher berichten.

NEUE BÜCHER



J. MARTIN NIEDEREE, BILDNIS SEINER MUTTER

Johann Martin Niederee. Ein rheinisches Künstlerbild. Von Dr. Paul Kaufmann. Mit 23 Abb. Strassburg, E. Heitz 1908.

Unter den älteren Werken rheinischer Herkunft fielen in der Jahrhundert-Ausstellung drei Bilder auf: das Porträt einer bejahrten Frau und zwei Studien nach weiblichen Köpfen. Der Katalog belehrte den Besucher kurz über den Namen und die wichtigsten Lebensschicksale des Malers: „Niederee, Joh. Martin, geb. 1830 zu Linz a. R., gest. 1853 in Berlin. Schüler der Düsseldorfer Akademie unter K. Mosler und R. Sohn seit 1849, vorher Holzschneider bei Arnz & Co. in Düsseldorf. Seit 1853 zur weiteren Ausbildung bei Peter Cornelius in Berlin“. Fügen wir hinzu, dass Niederee zunächst in Potsdam, später als Einjährig-Freiwilliger in Berlin diente und an den Folgen einer Verletzung starb, die er sich bei einer Felddienstübung zugezogen hatte, so bleibt für die äusseren Lebensschicksale des Mannes wenig zu erzählen übrig. Der Kunsthistoriker wird sich etwas eingehender mit dem jungen Niederee, dem Maler, zu beschäftigen haben. Er ist von Haus aus eine stark malerisch veranlagte Natur, wie die oben angeführten Werke beweisen, kein rheinischer Maler des Vormärz hat den Schöpfer dieser Bilder erreicht. Es ist daher Kaufmann als hohes Verdienst anzurechnen, dass er die Perlen der Niedereeschen Kunst ans Licht zog und wieder die Aufmerksamkeit auf den Vergessenen lenkte. Der schädliche Einfluss des Cornelius und der italienischen Kunst auf

Niederee hätte in Kaufmanns Schrift stärker hervorgehoben werden müssen. Der Umgang mit den deutschen Meistern Dürer und Rethel, denen Niederee innerlich verwandt war, hat ihm nicht geschadet; der bewusste Anschluss an Rafael und Fra Bartolomeo machte seine Anlagen zu nichte. Der Jüngling erlag dem Schicksal, dem so viele hoffnungsvolle deutsche Maler zum Opfer gefallen sind. Man denke nur an Schnorr von Carolsfeld und Wasmann. Niederee blieb ein Versprechen, dennoch wird sein Name in der Geschichte der deutschen Malerei mit Ehren genannt werden. G. J. Kern.

❊

Jan Veth, Im Schatten alter Kunst. Bruno Cassirer, Berlin 1911.

Wie der Trunk aus einem frischen Gebirgsquell, wirkt die Lektüre des Buches von Jan Veth gegenüber der Fülle kunsthistorischer Schriften, die man im Laufe des Jahres lesen muss. Während hier Bücherweisheit zusammengetragen wird, und man den Geruch der Arbeit zwischen den Zeilen spürt, ist dort alles ursprünglich, alles Natur. Zwischen das Kunstwerk und den Beobachter schieben sich nicht Seiten voll Druckerschwärze, den Blick verdunkelnd. Mit Worten, die aus künstlerischer Anschauung überreich fliessen, wird das beschriebene Werk abgetastet, und das Tasten wird bei Rembrandt zum Kosen. Aber noch ein Anderes giebt dem Buch für den interessiert Lesenden seine Bedeutung. Die Kunstgeschichte steht an einem Wendepunkt. Sie hat in der Bewertung ihrer Objekte den richtigen Massstab verloren. Bei moderner Kunst kann man das wohl begreifen, da die Distanz, die die Unterschiede der Grösse erst darstellt, noch fehlt, bei der Kunst der Vergangenheit wird es unverzeihlich. Jeder will heute Grössen entdecken, und so begnügt man sich mit Aftergrössen zweiten und dritten Ranges. Die Kunsthistorie sinkt zur Chronik herab, da der Zusammenhang mit der Gesamtwissenschaft verloren gegangen ist, da die Regulierung und Wegweisung durch die Philosophie verschmäht wird. Ein Teil der Gegner der wissenschaftlichen Ästhetik glaubt wenigstens Künstlerworten. Man lese mit Aufmerksamkeit Veths Werk, und man wird bemerken, wie Sprache und Kunst der Darstellung mit der Bedeutung der dargestellten Künstler sinken. Inhalt und Form lassen sich nicht trennen. Unbedeutendes kann man nicht bedeutend sehen. Aus einer Märchenwelt eine Welt schaffend voll Gestaltung und Kraft, führt uns Veth in Rembrandts Werk ein. Während er unser künstlerisches Sehen bereichert, baut er den Entwicklungsgang seiner Kunst auf. Essays wie „Rembrandts Anpassungsart" oder „Rembrandts Tragweite" sollte jeder Kunsthistoriker, ehe er an die Arbeit geht, lesen. Gleichbedeutend ist die Auseinandersetzung mit der Kunst Rubens. Das niederländische Temperament kämpft gegen die Kraft des Vlamen und erklärt sich überwunden, aber dieses Bekennen der Niederlage ist ein Sieg. Gegen Schluss fällt das schöne Buch leider ab. Thomas Rowlandson, Charles Keene, Jacob Maris sind noch nicht einmal Grössen zweiten Ranges. Sie mögen in mancher Beziehung für Jan Veth, den Menschen, etwas bedeuten, der Künstler Veth stärkt sich und wächst an Rembrandt, an Vermeer, an Grünwald. Dass wir dies aber empfinden, erweist nur die Grösse seiner schriftstellerischen Gestaltungskraft. „Wahre Kunst ist der Ausdruck der Lust, die wir beim Schaffen empfinden", sagt William Morris. Dichterfreude lacht uns aus diesen Kapiteln entgegen.

Robert Corwegh.

❊

Katalog der Königlichen Nationalgalerie zu Berlin. 1911. E. S. Mittler u. Sohn.

Die neue Auflage des Katalogs der Nationalgalerie (ohne Abbildungen) ist dem Besucher der Sammlung sehr willkommen. Denn es häuften sich schon bedenklich die neuerworbenen Bilder ohne Nummern, von denen der Katalog nichts meldete. Und der intelligente Besucher empfindet es doch von Jahr zu Jahr mehr, wie wichtig selbst die kurzen Angaben und Daten für Den sind, der zwischen den Zeilen zu lesen weiss. Anmerkungen wie „Reise nach Paris", oder: „Pilotyschüler", oder dergleichen können ein helles Licht auf innere Zusammenhänge werfen. Man bemerkt bei dieser Gelegenheit erst recht, was alles neu erworben ist. Es sind Namen wie Schwind, Spitzweg, Graff, Waldmüller, Menzel, Ed. von Gebhardt, Schönleber, Böhle, Dettmann, Monet usw. unter den Schöpfern der neu hinzugekommenen Werke. Neu bearbeitet ist der Abschnitt über Blechen und es sind auch sonst die Daten, wo es nötig war, ergänzt worden. Bei alledem wird aber nach dem Umbau der Nationalgalerie wahrscheinlich schon wieder eine neue Auflage nötig werden. K. S.

NEUNTER JAHRGANG. ZWÖLFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 21. AUGUST. AUSGABE AM 1. SEPTEMBER NEUNZEHNHUNDERTELF.
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.

